Die Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette und ihre dramaturgischen Konsequenzen

Holger Sandig

DIE AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN DER MARIONETTE UND IHRE DRAMATURGISCHEN KONSEQUENZEN

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München
vorgelegt von

Holger Sandig
aus Braunschweig

SALZER
Reprographischer - Betrieb, München

1958

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Gutachter: Prof. Dr. Artur Kutscher
Referent: Prof. Dr. Hermann Kunisch
Tag der mündlichen Prüfung: 30. Januar 1958

Harro Siegel: Der junge Faust

INHALT.

Seite

EINLEITUNG.

Die Aufgabe.....1
Die Methode.....2
Die Literatur.....5

I. Teil: DIE AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN DES MARIONETTENTHEATERS.

I. Kapitel: DIE MENSCHENÄHNLICHE MARIONETTE.

Die Puppe als Ausdrucksträger einer Szene.....11
Der Standort der Marionette unter den Theaterpuppen.....14
Die Stilisierung des Ausdrucks der menschenähnlichen Marionette....18
Der leibliche Ausdruck der menschenähnlichen Marionette.....22
Die Gebundenheit der Marionette an ihren einmaligen Ausdruck.....31

II. Kapitel: DIE MENSCHENUNÄHNLICHE MARIONETTE.

Die Suggestivität der menschenunähnlichen Marionette.....33
Die verschiedenen Arten der menschenunähnlichen Marionette.....35
Die Tiermarionette.....38
Mitspielende Gegenstände.....40
Die Geistermarionette.....42
Die Verwandlungsmarionette.....46

III. Kapitel: DIE BEWEGTE MARIONETTE.

Der Übergang von der bildenden zur dramatischen Kunst.....48
Die Führung.....49
Die Bewegungen der Marionette.....56

IV. Kapitel: DAS MARIONETTENTHEATER.

Marionettentheater als eigenständige Kunst.....63
Die Bühne.....64
Die Dekoration.....66
Das Licht.....71
Der Stil der Marionettenaufführung.....73
Ton und Gebärde.....75
Der Zuschauer.....79

II. Teil: DIE DRAMATURGIE DES MARIONETTENTHEATERS.

V. Kapitel: DER MARIONETTENGEMÄSSE SPRECHTEXT.

Die Eigenständigkeit des Marionettenspieles.....81
Die marionettengemäßen dramatischen Situationen.....87
Bühnendrama und Marionettenspiel.....98
Die Stoffgebiete.....106

VI. Kapitel: DAS MARIONETTENGEMÄSSE SINGSPIEL.

Marionettentheater und Oper.....123
Der Eignungsgrad der Marionette für die einzelnen Opernformen.....127
Die Opernparodie.....132

VII. Kapitel: TANZ UND PANTOMIME AUF DEM MARIONETTENTHEATER.

Tanz auf der Puppenbühne.....134
Die Pantomime.....139

VIII. Kapitel: MARIONETTENTHEATER UND FILM.

Berührungspunkte zwischen Puppe und Film.....145

LITERATURVERZEICHNIS.....150

EINLEITUNG.

Die Aufgabe.

Die Marionette, die einen eigenartigen Platz zwischen bildender Kunst und Theater einnimmt, wird heute mehr denn je neben ihrer darstellerischen Bestimmung als für sich sprechende schöpferische Leistung gewertet und auf Ausstellungen gezeigt. Denn es scheint, als ob sich das Interesse vieler Künstler, die sich mit der Marionette beschäftigen, vorwiegend auf den Bau, die Verfeinerung und Differenzierung des plastischen Ausdrucks konzentriert. Das S p i e l aber mit diesen oft vollendeten Figuren ist - wenngleich sie in Hinblick auf ihre "Rollen" geschaffen wurden - in mancher Beziehung problematisch geworden. Die hierin eingetretene Zurückhaltung beruht vor allem auf der Ungewißheit, welche Spielform dem Wesen der Marionette adäquat sei. Denn bei fast allen Stücken, deren Gehalt durch das Wort vermittelt wird, erweist sich die menschliche Stimme, die in ungleichem Verhältnis zur Zierlichkeit der Puppe steht, als desillusionierend. Die Zahl der für Marionetten geeigneten musikalischen Spiele hingegen, bei denen - wie diese Untersuchung zeigen wird - die Sache anders liegt, ist nur gering. Hinzu kommt außerdem, daß Sprecher und Spieler nicht mehr wie im Zeitalter der fahrenden Komödianten identisch sind, weil die komplizierten Puppen heute meistens von ihren kunstgewerblich eingestellten Erbauern und deren Schülern geführt werden, während der Sprechpart von mehr oder weniger zulänglichen Schauspielern übernommen wird, deren Einfühlungsvermögen in die Marionette selten hinreicht. Die wirklichkeitsferne Puppenspielkunst und die im lebendigen Theater gepflegte Sprache sind zu verschieden, um sich - wie es das Gesamtkunstwerk erfordert - auf angemessener Ebene zu vermählen.

Dem Menschen sind in statischen und dynamischen Ausdrucksformen alle Mittel gegeben, seine Umwelt an dem teilnehmen zu lassen, was er leiblich oder seelisch empfindet und wie er es empfindet. Im Verlauf ihrer Entwicklung hat sich die Bühne allmählich eine Regie geschaffen, die das Kunstwerk auf die Möglichkeiten seiner Mittler abstimmen soll. Zugleich entstand eine Dramaturgie, deren Aufgabe es war, für eine angemessene dichterische Formung der Stoffe zu sorgen, um im Zuschauer d i e Gedanken und Gefühle zu erregen, auf die es der Sache nach ankam. Die Dramaturgie und die verschiedenen Theorien

über die Technik des Theater-Spielens haben der schöpferischen Phantasie in Bezug auf die Praxis Grenzen gesetzt, innerhalb derer sie sich für ein Publikum, das schaut und hört, fruchtbar erweisen kann.

Wo aber gibt es eine Dramaturgie, die sich auf die Marionette beschränkt und nach den formalen Möglichkeiten des Puppenspiels fragt. Sie fehlt, weil das Puppentheater bis in die jüngste Vergangenheit nicht als vollwertige Kunstgattung anerkannt wurde; denn der intime Reiz des künstlerischen Marionettentheaters war niemals stark genug, um in die Breite zu wirken.

Wenn in dieser Arbeit, die der Fadenpuppe gewidmet ist, der Begriff 'Marionette' nur auf diese angewandt wird, so entspricht das dem modernen Sprachgebrauch unter den Puppenspielern. Denn nur in der älteren deutschsprachigen Puppenspielliteratur (So noch bei H. S. Rehm, "Das Buch der Marionetten", Berlin 1905) gilt "Marionette" als Sammelbegriff für alle Puppenarten.

Aufgabe dieser Untersuchung soll es sein, Ansätze einer Dramaturgie zu finden, die dem Wesen der Marionette gerecht wird.

Die Methode.

Eine ausgearbeitete Dramaturgie des Marionettentheaters gibt es bisher noch nicht. Zwar sind in der nicht sehr umfangreichen Literatur über das Marionettentheater vereinzelte Stellungnahmen zu diesem oder jenem dramaturgischen Problem enthalten, aber der ganze Fragenkomplex nach den auf dem Marionettentheater darstellbaren Kunstformen ist bisher noch nicht zusammenhängend dargestellt worden. Auch über die Abwandlung der für die große Bühne geltenden dramaturgischen Gesetze, die das Wesen der Marionette fordert, ist nur sehr wenig geschrieben worden.

Im ersten Abschnitt dieser Einleitung wurde kurz umrissen, was in diesem Zusammenhang unter dem Begriff "Dramaturgie" verstanden werden sollte. Streng genommen bedeutet "Dramaturgie" die Kenntnis der Gesetze des Dramas, also der unumstößlichen Voraussetzungen der Theatermöglichkeit eines literarisch zum Bühnenwerk geformten Stoffes. Im weiteren Sinne ist Dramaturgie die Lehre der Regeln, die durch den persönlichen Stil des Bühnendichters auch abgewandelt werden können.

Die dramaturgischen Gesetze der Menschenbühne sind abhängig vom Ausdrucksbereich des Menschen in Zeit und Raum. Die Regeln hingegen,

wie etwa die vielauskutierten "Drei Einheiten", die verschiedenen Theorien über die Gliederung in Akte und Szenen oder die abweichenden Auffassungen über den Sinn des Dramas (etwa aesthetische und moralische), sind jeweils zeitgebunden und bis zu einem gewissen Grade ersetzbar.

Diese Arbeit unternimmt den Versuch, Ansätze einer Dramaturgie des Marionettentheaters zu finden. Von besonderem Interesse in diesem Zusammenhang sind die Gesetze, die der Dichter eines Marionettenstückes beachten muß, um dem Wesen der Fadenpuppe gerecht zu werden. Es geht also darum, zu ermitteln: Was kann die Marionette leisten, was nicht? - Schon bei vorausschauendem Nachdenken wird einsichtig, daß diese 'Gesetze des Marionettentheaters' wesentlich komplizierter und in vielem stärker einschränkend sein müssen als die der Menschenbühne. Die große Bühne stellt den Menschen durch den Menschen dar. Im Marionettentheater wird der Mensch durch das Medium der Puppe dargestellt, die wiederum vom Spieler geführt wird. Schon daraus ergeben sich die dramaturgischen Kernfragen: Welches ist der Wesensunterschied von Menschenbühne und Marionettentheater? Welcher Art sind die spezifischen Eigenheiten der Marionette? Was kann sie von der Menschenbühne übernehmen, was nicht? Wo ist sie dem Menschentheater unterlegen, wo ist sie stärker? Wo ist der eigene Bereich des Marionettentheaters gegenüber anderen Puppenspielarten? - Die Beantwortung all dieser Fragen hängt von der Kenntnis der Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette ab. Erst nach der Erkenntnis ihrer Grenzen und Möglichkeiten kann man auf die dramaturgischen Anforderungen der Marionettenkunst schließen. Aus der Untersuchung von Ausdrucksmöglichkeiten wie Statik und Bewegung, Bühne und Regie, muß also zuerst die Grundlage geschaffen werden, aus der sich die einzelnen Probleme der Dramaturgie von Sprechstück, Singspiel und Pantomime ergeben. Wenn man den ganzen Kreis der Ausdrucksmöglichkeiten des Marionettentheaters ausgemessen hat, weiß man, wozu die Puppe fähig ist und wozu nicht. Denn die Dramaturgie des Marionettentheaters ist an die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Kunst gebunden.

Bei der Untersuchung der Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette geht es nicht um die jeweils zufälligen Ausdrucksweisen der Puppen dieser oder jener Bühne bzw. irgendeines Typs, sondern um die Marionette schlechthin, wie sie auf Grund ihrer 'Anatomie' funktionieren muß. Darum wird die Marionette in den ersten beiden Kapiteln auf ihre statischen und im dritten Kapitel auf ihre dynamischen Ausdrucks-

möglichkeiten hin untersucht. Das vierte Kapitel faßt dann die künstlerischen und technischen Möglichkeiten des Marionettentheaters zusammen. Diese ersten vier Kapitel sollen die Grundlage für eine Dramaturgie des Marionettentheaters schaffen. Sie befassen sich mit dem, was allem Marionettenspiel auf Grund der Eigenart dieser Kunst gemeinsam ist. Darum sollen hier auch nur die allgemeinen Möglichkeiten des Marionettentheaters zusammengestellt werden, nicht hingegen Besonderheiten des Ausdrucks, die für die Dramaturgie unwesentlich sind.

An die Behandlung der ausdrucksmäßigen Grundlagen des Marionettentheaters knüpft sich dann der dramaturgische Teil der Arbeit, in dem danach gefragt wird, wie ein Puppenstück beschaffen sein muß, um die Kunst des Marionettenspiels voll auszuschöpfen. Diese Fragestellung ist völlig unabhängig von historischen Gesichtspunkten, die hier nur beispielhaften Charakter haben. Es geht hier nicht darum, zu zeigen, wie eine besondere geistesgeschichtliche Konstellation auf die Art, Puppentheater zu spielen, eingewirkt hat, sondern um die Frage nach dem, was i m m e r als g r u n d s ä t z l i c h bei der Schaffung eines Theaterstückes für Marionetten berücksichtigt werden muß, weil die Puppen es so verlangen. Dabei bleibt die dichterische Freiheit bei der Schaffung neuer Puppenspieltexte ebenso gewahrt, wie sie unangetastet bleibt in allen je aufgeführten Puppenstücken, die sich auf der Marionettenbühne bewährt haben. Sprechstücke, Singspiele und Pantomimen hat es schon immer auf dem Marionettentheater gegeben, aber wo in dieser Arbeit von einzelnen Stücken gesprochen wird, sollen sie nur als Beispiel herangezogen werden, um zu zeigen, wie weit sie das Wesen der Marionettenkunst erfüllen oder verfehlen. Aus der Geschichte der Marionettenliteratur lassen sich keine dramaturgischen Gesetze des Puppenspiels ableiten. Sie lassen sich aber formulieren, wenn man die dramaturgischen Gesetze des Menschentheaters auf ihre Gültigkeit für die Marionettenkunst untersucht und abwandelt. Dann wird deutlich, wo die Möglichkeiten der Marionettenkunst kleiner sind als die der großen Bühne, und wo die Eigenart der Puppen es dem Dichter erlaubt, von seinen "Darstellern" Dinge zu verlangen, die das große Theater nicht zu leisten vermag. Es wird sich dann zeigen, daß nicht nur die Marionette einer eigenen Gesetzlichkeit unterworfen ist, sondern daß auch die für sie bestimmten Stücke besonderen dramaturgischen Gesetzen unterworfen sind. Eine Bestätigung hierfür liegt darin, daß nur sehr wenige Dramen der Weltliteratur unbearbeitet vom Marionettentheater übernommen wurden.

Die Literatur.

Die Puppenspielliteratur gliedert sich auf in Darstellungen der Geschichte des Puppenspiels, Bildermappen und Arbeiten über Einzelprobleme. Hinzu kommen Bauanleitungen für Bühnen und Puppen. Nur wenige Veröffentlichungen sind ausschließlich der Marionette gewidmet. Die meisten Publikationen behandeln mehrere Arten des Puppenspiels. Die historischen Schriften stellen die Geschichte des Puppentheaters überhaupt oder des Landes dar, in dem sie entstanden sind. Was das Dramaturgische betrifft, so wird in diesen Schriften zwar oft das Repertoire dieser oder jener Puppenbühne oder Epoche angegeben, aber die dramaturgischen Gesetze der Marionettenkunst werden nirgends erörtert. Die Bildermappen werden im allgemeinen von den einzelnen Puppentheatern herausgegeben. Sie stellen einen Rechenschaftsbericht über die an der Bühne des Herausgebers geleistete Arbeit dar. Außerdem gibt es auch einige umfangreichere Bildwerke, die die Puppenspielarbeit einer ganzen Nation wiedergeben. Daneben entstanden in neuerer Zeit einige Arbeiten aesthetischen und literarhistorischen Charakters, die sich ausschließlich mit der Marionettenkunst beschäftigen. Ferner erschienen in Fachzeitschriften zahlreiche Aufsätze, die sich vorwiegend mit dem Ausdruck der Theaterpuppen befassen. Sie wurden aus der Praxis des Marionettentheaters heraus von Puppenspielern geschrieben.

Aus den Veröffentlichungen über die Geschichte des Puppentheaters wird manches heranzuziehen sein, was geeignet ist, als Beispiel typische Formen des Marionettenausdrucks und des Puppentheaterstückes zu veranschaulichen. Charles M a g n i n ("Histoire des Marionnettes en Europe", Paris 1852) behandelt die Geschichte des europäischen Marionettentheaters von seinen Anfängen bis zum Jahre des Erscheinens seiner Arbeit. Bemerkenswert in dramaturgischer Hinsicht ist, daß der Verfasser dem deutschen "Puppenspiel-Faust" ein eigenes Kapitel widmet, in dem er die Entstehung des Puppenspiels beschreibt und Vergleiche mit dem Goetheschen "Faust" anstellt. - In H. S. R e h m s mehr volkstümlich als wissenschaftlich gehaltenem "Buch der Marionetten" (Berlin 1905) liegt der Schwerpunkt auf dem Ausdruckskundlichen. Das Buch ist mit zahlreichen Zeichnungen ausgestattet und gibt eine erste Einführung in die Ausdrucks- , Stil- und Kostümgeschichte des Marionettentheaters. In seinen Berichten über Puppenspielerfamilien und

Spielpläne stützt sich Rehm besonders auf Magnin und Maindron (E. Maindron, "Marionnettes et Guignols", Paris 1900). Rehms nach völkerkundlichen Gesichtspunkten gegliedertes Buch zeigt die Verwandtschaft der besonderen Puppenspieltypen auf, die sich in den einzelnen Ländern herausgebildet haben, und es bietet gute Beispiele für die Ausdrucksmöglichkeiten der verschiedenen Puppenarten. - Rehm, Magnin und Maindron verstehen unter "Marionette" nicht nur die Fadenpuppe, sondern auch Handpuppe, Stockpuppe und Schattenfigur. - Auch M. v. Boehn ("Puppen und Puppenspiele", Bd. II, "Puppenspiele", München 1929) behandelt nicht nur die Fadenpuppe, sondern in noch weiterem Sinne alle Figuren, mit denen sich so etwas wie eine Szene - und sei es auch nur eine gestellte Gruppe - arrangieren läßt. Außer den Theaterpuppen bezieht Boehn auch Krippenfiguren, Zinnsoldaten und Tafelschmuck ein, soweit diese Figuren für die Veranschaulichung einer Szene geeignet sind. - Eine Ergänzung zu Magnins Geschichte des Puppentheaters in Europa hat Paul McPharlin mit seiner Puppentheatergeschichte des Nord- und Südamerikanischen Kontinents ("The Puppet Theatre in America", New York 1949) geschaffen. Sie reicht von 1524 bis zur Gegenwart und zeichnet sich vor allem durch die anschauliche Darstellung technischer Besonderheiten aus. -

Neben diesem Europa und die Welt umfassenden Schrifttum erschienen in denjenigen Ländern, in denen das Marionettentheater besonders gepflegt wird, Veröffentlichungen, die sich mit der Puppenspielgeschichte ihres Entstehungslandes befassen.- Die Geschichte des deutschen Puppenspiels behandelt P. Leibrecht ("Zeugnisse und Nachweise zur Geschichte des Puppenspiels in Deutschland", Diss. phil., Freiburg 1919), soweit sie ihm von sicheren Quellen aus zugänglich ist. Er stützt seine Ausführungen auf Theaterzettel, literarische Hinweise und Ratsprotokolle. Im Vordergrund steht bei Leibrecht das Interesse am Volkspuppenspiel, das ja vor allem durch Hand- und Stockpuppe repräsentiert wird. - Innerhalb Deutschlands trifft man die älteste Puppenspielertradition im Rheinland. Darüber siehe C. Niessen, "Das rheinische Puppenspiel" (Bonn 1928). Eine Würdigung des Hamburger Handpuppenspiels hat J. E. Rabe ("Kasper Putschenelle", Hamburg 1924) verfaßt. Aus ihr geht hervor, daß die Handpuppe im norddeutschen Raum eine ähnlich wesentliche Stellung innehatte wie die Stockpuppe im Rheinland. Die Marionette als Wesensträger des Volkspuppenspiels hingegen ist vor allem im süddeutschen Raum

beheimatet. Das süddeutsche Puppentheater beschreibt E. Vierlinger ("Münchner Puppentheater", Diss. phil., München 1935). Neben der Geschichte des bayerischen Volkspuppenspiels findet hier besonders die Geschichte des Schmid-Boccischen Marionettentheaters Berücksichtigung.

Bildermappen und Bilderbücher über das Marionettentheater sind besonders aufschlußreich für den ausdruckskundlich interessierten Leser. Die auf diesem Gebiet erschienenen Publikationen werden vor allem für den ersten Teil dieser Arbeit manchen Anhaltspunkt liefern. - Ein umfassendes Bilderbuch über das englische Marionettentheater im besonderen und das Marionettentheater der westlichen Welt im allgemeinen hat Beaumont ("Puppets and the Puppet stage", London 1938) zusammengestellt. Dieser Sammlung voraus geht eine knappe Einleitung, in welcher der Verfasser die einzelnen Puppenspielarten nach technisch gegliederten Gesichtspunkten vorführt. Diese Gliederung wird im ersten Kapitel zur Diskussion gestellt. Eine Geschichte des englischen Marionettentheaters hat G. Speaight geschrieben: "The History of the English Puppet Theatre" (London 1955). Diese Geschichte ist ebenfalls reichlich illustriert. - Eine andere englische Publikation "The Puppet Theatre" von J. Bussel (London 1948) enthält Bau- und Spielanleitungen für Handpuppen- , Marionetten- und Schattentheater.

Eines der puppenspielfreudigsten Länder Europas ist die Tschechoslowakei. Dort erschien eine Veröffentlichung in englischer Sprache: "Puppetry in Czechoslovakia" von J. Malik (Prag 1948). Malik ist heute einer der führenden Marionettenspieler in der Tschechoslowakei. Sein berühmtestes Marionettenspiel "Bällchen-Schnellchen" ist in viele Sprachen übersetzt und wird überall gespielt. Der Textteil der Malikschen Arbeit berichtet über die Geschichte des tschechischen Marionettentheaters, der Bildteil über seinen gegenwärtigen Stand.

Das klassische Land der Marionettenkunst ist auch heute noch Frankreich. Dort erschien 1947 ein Handbuch "Marionnettes et Marionnettistes de France" von A. C. Gervais. Diese Veröffentlichung gliedert sich in drei Abschnitte: Eine theoretisch-praktische Abhandlung über die Theaterpuppe, eine Geschichte des französischen Puppentheaters von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (Fortsetzung der Magninschen Arbeit) und eine umfassende Bibliographie der Marionettenliteratur. Der erste Teil des Buches bringt eine kurzgefaßte Bauanleitung für ein Marionetten- und ein Handpuppentheater, sowie für die Verfertigung von Handpuppen, Bühnenbildern und Kostümen. Der

Schwerpunkt des Interesses liegt bei den Handpuppen. Im Anschluß an diese rein technischen Abschnitte folgen Betrachtungen über den Puppenspieler, die Puppe und den Zuschauer. Daran schließt sich eine Bewegungs- und Ausdruckslehre für die Handpuppe. Dem Literaturverzeichnis konnten manche Hinweise für diese Arbeit entnommen werden.

Das Zürcher Marionettentheater hat in den letzten dreißig Jahren zwei Schriften über seine Arbeit veröffentlicht, in denen auch die hier interessierenden Fragen von Puppenspielfachleuten angeschnitten sind. Schon 1926 gab die Marionettenbühne der Zürcher Kunstgewerbeschule ein Buch mit dem Titel "Marionetten" heraus. In ihm sind viele Bilder von den Inszenierungen dieser Bühne vereinigt. Auf den Aufsatz "Musik und Marionettenbühne" wird in dieser Arbeit besonders eingegangen. Das andere Zürcher Buch "Marionetten" von P. Gauchat (Zürich 1949), das einen ähnlichen Rechenschaftsbericht über die Leistungen der Gegenwart enthält, ist von E. Arnet eingeleitet. Seine Ausführungen sind besonders für den ausdruckskundlichen Teil dieser Arbeit belangvoll. Arnet gibt eine fast poetisch anmutende Deutung der Gebärdensprache der Marionette. - Andere Veröffentlichungen einzelner Bühnen haben mehr den Charakter eines Programmheftes, so die Schrift von V. Podrecca "Teatro dei Piccoli" und das kleine Heft "Die Marionetten von Salzburg" von H. Aicher (Salzburg 1950).

Einige der Zürcher Marionetten von 1926 berühren sich ausdrucksmäßig mit denen des Dessauer Bauhauses, für das Oskar Schlemmer eine Schrift veröffentlichte "Die Bühne im Bauhaus" (Bauhausbücher Bd. 4, Dessau 1924). In dieser Publikation sind einige Seiten auch der Bauhausmarionette gewidmet, auf die auch hier eingegangen werden soll.

Im ersten Abschnitt dieser Einleitung wurde von der eigenartigen Situation des Marionettentheaters gesprochen, dessen Schwerpunkt sich in gleicher Weise auf bildende und dramatische Kunst verteilt. Da die heutigen Puppenspieler fast durchweg bildende Künstler, nicht aber Dramaturgen, Regisseure und Schauspieler sind, ist es leicht zu verstehen, daß sie in ihren Publikationen das Marionettentheater vor allen Dingen unter dem Aspekt des Ausdrucks, nicht aber dem der Regie und Dramaturgie, erörtern. Vor allem in der Fachzeitschrift "Der Puppenspieler" finden sich zahlreiche Aufsätze, die sich mit dem Ausdrucksproblem beschäftigen. Für diese Arbeit sollen Ivo Puhonnys Aufsatz "Über die Physiognomie der Marionette", W. Kipschs

"Vom Wesen der Puppenspielarten" und H. Siegels "Das Wesen des Puppenspiels" herangezogen werden. Siegels Aufsatz nimmt noch am ehesten zu der dramaturgischen Seite des Ausdrucksproblems Stellung. Weniger wesentlich hingegen ist der Aufsatz "Zur Dramaturgie des Puppenspiels" von J. Klersch, der weder die Grundlagen einer Marionettendramaturgie berührt, noch besonders originelle Vorschläge macht. - Eine andere Puppenspielerzeitschrift "Perlicko-Perlacko" (Wörishofen seit 1949) wird von H. R. Purschke herausgegeben. Sie enthält u. a. eine deutsche Übersetzung von Maliks "Bällchen-Schnellchen". Außerdem kommt in dieser Zeitschrift der bekannte russische Puppenspieler S. Obraszow zu Worte, der mit raffiniert kombinierten Stock- und Handpuppen spielt.

Zuletzt seien die wesentlichen Veröffentlichungen über Einzelprobleme genannt. Im Vordergrunde stehen hier Arbeiten, die sich mit Ausdrucksproblemen und geschichtlichen Einflüssen des Marionettentheaters beschäftigen.

Eleonore Rapps Publikation "Die Marionette in der deutschen Dichtung vom 'Sturm und Drang' bis zur 'Romantik'" (Diss. phil., München 1917) hat rein literarhistorischen Charakter. Sie befaßt sich mit der Marionette, soweit diese als literarisches Bild in das Schrifttum der im Titel umrissenen Epoche eingedrungen war. - Um das Wesen der Marionette selbst bemüht sich Lothar Buschmeyer ("Die aesthetischen Wirkungen des Puppenspiels", Diss. phil., Jena 1931). Buschmeyer behandelt in seiner Arbeit sämtliche Puppenspielarten und versucht, ihre spezifischen Wesenseigentümlichkeiten von der Eindrucksseite her zu erfassen. Dabei vernachlässigt er jedoch den Ausdrucksaspekt, der sich aus der jeweils einmaligen technischen und künstlerischen Organisation jeder Puppenspielart ergibt. Im Kapitel über den "marionettengemäßen Sprechtext" sollen die Konsequenzen, die sich aus einer solchen einseitigen Betrachtungsweise ergeben, aufgedeckt werden. - Die in der "Schaubühne" erschienene Arbeit von F. Eichler "Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels" (Die Schaubühne", Bd. 17) grenzt die Ausdrucksbereiche dieser beiden Puppenspielgattungen in einem knappen Abriß gegeneinander ab. Eichler selbst ist Handpuppenspieler und interessiert sich besonders für die Handpuppe. Während der Verfasser bei der Handpuppe hervorhebt, was sie zu leisten fähig ist, beachtet er bei der Marionette besonders das, was sie gar nicht oder nur ungenügend auszudrücken vermag. Für diese Arbeit, deren Schwerpunkt auf dem Dramaturgischen liegt, wird besonders die Abgrenzung der Marionette gegen andere

Puppen interessieren. - Eine Arbeit von Lucia Glanz ("Das Puppenspiel und sein Publikum", Berlin 1941) umfaßt Handpuppen- , Stockpuppen- und Marionettenspiel, wobei auf das Marionettenspiel der größte Wert gelegt wird. Lucia Glanz untersucht, aus welchen Wurzeln sich die einzelnen Puppenspielarten in Deutschland vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund ihrer Entstehungszeit entwickelten, und wie sie sich zu einem Publikum, durch das sie mitgeprägt wurden, verhalten. Für die Gegenwart versteht Lucia Glanz unter Publikum des Puppentheaters besonders die Jugend; denn sie glaubt, daß die Erwachsenen nicht mehr die Hingabefähigkeit an das Naive besitzen, das sie zum wesentlichsten Ausdrucksfaktor des Puppenspiels macht. Bei der Betrachtung der einzelnen Puppenstücke, die sie vom Barock bis zum Beginn des ersten Weltkrieges behandelt, beachtet Lucia Glanz - ebenso wie Buschmeyer - nur die Eindrucksseite der Spiele, ohne nach dem zu fragen, was das spezifisch Puppengemäße an ihnen ist.

Eine weitere halb theoretische, halb praktische Schrift ist das kleine Büchlein von H. Merck "Die Kunst der Marionette" (Hamburg 1948), das aus der Praxis eines Puppentheater spielenden Liebhabers entstanden ist. Diese sehr feinsinnige Schrift enthält manchen für das Thema dieser Arbeit fruchtbaren ausdruckskundlichen und dramaturgischen Hinweis.

Faßt man zusammen, so ergibt sich, daß die wenigen Arbeiten, die Ansätze zur Wesenserhellung der Marionettenkunst zeigen, auf halbem Wege stehen bleiben. Sie bemühen sich wohl um Eigentümlichkeiten des Marionettenausdrucks, aber sie ziehen nirgends die Konsequenzen, die sich aus den Ausdrucksmöglichkeiten der Marionettenkunst für deren Dramaturgie ergeben.

I. Teil

DIE AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN DES MARIONETTENTHEATERS.

Erstes Kapitel.

DIE MENSCHENÄHNLICHE MARIONETTE.

Die Puppe als Ausdrucksträger einer Szene.

Die Herkunft des Begriffes "Marionette" ist bis heute noch nicht eindeutig geklärt. Charles Magnin denkt an eine Verkleinerung des Namens Marie; denn kleine hölzerne Marienfiguren dienten im Venedig des 14. Jahrhunderts der Ausschmückung des jährlich wiederkehrenden Festes für die Heilige Jungfrau. Nach Magnin gab es schon im 13. Jahrhundert eine Anzahl von Kosenamen für Marie: "Marote, Mariotte, Mariole, Mariette, Marion" und - "Marionnette". Schon in einer Pastorelle des Zyklus von "Robin und Marion" begegnet man dem Satz: "He! Marionnette, tant aimée t'ai!" (Nach C. Magnin, "Histoire des Marionnettes en Europe", Paris 1852, S. 113 ff.).

In dieser Arbeit soll der Begriff "Marionette" nur auf die Fadenpuppe angewandt werden. Er bezieht sich auf vollplastische Figuren, deren Bewegungen durch Fäden gelenkt werden. In der Literatur wird gelegentlich auch die Stock- , Hand- und Schattenpuppe als Marionette bezeichnet. Diese Figuren aber sind völlig eigenständige Gebilde mit anderen, von der Marionette verschiedenen, Ausdruckswerten. Darüber mehr im nächsten Abschnitt dieses Kapitels.

Entfernte Verwandte der Marionette, ja der Theaterpuppe überhaupt, sind all die kleinen Figuren vom fürstlichen Tafelschmuck bis zum Zinnsoldaten und Teddybären, die sich bei aller körperlichen Starre szenisch in Beziehung setzen lassen. Auch die zu Weihnachten in Kirche und Heim aufgestellten Krippenfiguren, die durch ihre Gruppierung einen Vorgang veranschaulichen, sind auf entfernte Weise mit den Theaterfiguren, die diesen die Beweglichkeit voraushaben, benachbart. Denn alle diese kleinen Puppen sind durch ihre körperliche Starre besonders gezwungen, ausdrucksmäßig Überdurchschnittliches zu leisten, um ihre Beschauer zu fesseln. Man muß mit ihnen spielen können. Mimischer und szenischer Spieltrieb aber ist schon eine erste Bedingung lebendigen Theaters. Krippenfiguren und Zinnsoldaten sind schon insofern dem Puppenspiel benachbart, als auch sie in einer Gruppe besonders stark wirken. Andererseits ist jede einzelne noch so primitive Puppe fähig, die kindliche Phantasie zu erregen, die dann mannigfaltige Beziehungen zu der Puppe anspinnt. Sie ergeben sich aus jener Naivität, die imstande ist, aus der einfachsten Nachbildung

menschlicher Körper- und Ausdrucksformen einen Partner werden zu lassen und ihm Leben einzufühlen.

Schon hier ist eine Beziehung zum Theatralischen zu spüren: die um die Krippe gestellten Gruppen oder die in Schlachtordnung aufgebauten Zinnsoldaten, der kriechende Bär oder die schlafende Puppe, - das alles sind schon kleine - wenn auch zum starren Bild geronnene - Szenen, bei denen es der Phantasie des Betrachters überlassen bleibt, das Sukzessive hinzuzudenken. Man kann Umgruppierungen vornehmen, neue Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren herstellen, mit ihnen spielen. Alle diese starren Puppen ermöglichen durch das Spiel eine Bereicherung der Persönlichkeit, einfach dadurch, daß sie dem Spielenden zur Entdeckung seiner verborgenen Kräfte und Möglichkeiten verhelfen.

Gerade die Weihnachtskrippe bietet immer wieder den Eindruck der Szene, der lebendigen Gruppe in einem besonderen Raum, und die mimische Starre der Figuren wird in dieser Szene schweigender Andacht als angemessener Ausdruck empfunden, den jede Beweglichkeit der Figuren nur zerstören würde.So verschieden an sich die Stilformen der Weihnachtskrippe bei den einzelnen Völkern und Meistern sein mögen, ihnen allen ist die szenisch geordnete Hingabe an das Gotteskind gemeinsam, seien es nun die herb verinnerlichten Köpfe Tiroler Krippenfiguren oder jener Ausdruck von Staunen und Betroffenheit in den Mienen der Hirten, wie sie sich etwa ein Neapolitanischer Meister vorstellt. (Darüber siehe: Rudolf Berliner, "Denkmäler der Krippenkunst", Augsburg 1926 - 1930). Die Gläubigen des Mittelalters wollten die Geburt des Herren noch anschauend feiern, - und so verfertigten sie ihre Krippen, wobei sie Hirten und Königen jenen Ausdruck der Andacht und Verehrung beilegten, der ihnen noch selbst zueigen war und auf sie zurückstrahlte.

Wenn sich schon mit starren Figuren solche eindringlichen Wirkungen erzielen lassen, wieviel stärker muß - in anderen Bereichen - dann die bewegliche Gliederpuppe wirken, deren Bestimmung es von vornherein ist, T h e a t e r zu spielen. In Deutschland trat die Marionette im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in den Dienst der durch die italienische Oper verarmten Prinzipale, denen oft die Mittel fehlten, genügend Personal für ihre Wandertheater zu verpflichten. (Nach E. Devrient, "Geschichte der deutschen Schauspielkunst", Bd. I, S. 183; Neuausgabe, Berlin 1905). Auf diese Weise kam die Marionette, die bis dahin ein kümmerliches Dasein unter Gauklern und Taschens

gefristet hatte, in den Bereich des Berufstheaters. In dieser Zeit waren die besonderen Aufgaben des Marionettentheaters, die ihm durch seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten gestellt sind, noch nicht klar zu übersehen, da sich die Puppenbühne auf ihrem Wege vom Jahrmarkt in den Salon vor Probleme gestellt fand, deren Lösung zunächst lediglich dem künstlerischen Instinkt seiner Interpreten vorbehalten blieb.

Gegenüber den starren Figuren, von denen oben die Rede war, sind die beweglichen Theaterfiguren nicht unbedingt darauf angewiesen, in den Rahmen einer Szene gestellt zu werden, um den höchsten Grad ihrer Lebendigkeit zu erreichen. In der Darstellung der Weihnachtskrippe erhalten die einzelnen Figuren ihre Bedeutung und Lebendigkeit erst vom Ganzen her. Die bewegliche Theaterpuppe hingegen kann auch einzeln vorgeführt werden. Sie erweckt schon durch die Tatsache ihrer Beweglichkeit ein besonderes Interesse beim Zuschauer, der bewundernd verfolgt, was sie alles "machen kann". Und die bewegliche Puppe braucht darum nicht unbedingt eine zweite Puppe als Partner, weil der Puppenspieler sie zum Partner des Publikums machen kann, - ganz besonders ja im Handpuppenspiel, wo die einzelnen Figuren immer wieder allein auf der Bühne sind und sich mit dem Publikum unterhalten. -

Im Marionettentheater besteht allerdings im allgemeinen eine merkliche Distanz zwischen Publikum und Bühne, weil gerade die Marionette einen sehr hohen Grad menschenfremder Puppenhaftigkeit erreicht hat, - dadurch nämlich, daß ihre Bewegungsgesetze in scharfem Gegensatz zu den menschlichen Bewegungsgesetzen stehen, die der Schwerkraft völlig unterworfen sind. Schon die Handpuppe, deren Körper von der verkleideten Hand des Puppenspielers gebildet wird, ist wesentlich erdnäher und "menschlicher".

Um die Eigenart der Marionette zu erfassen, soll im nächsten Abschnitt die besondere Stellung der Fadenpuppe im System der Puppenspielarten untersucht werden.

Der Standort der Marionette unter den Theaterpuppen.

Welche Puppenspielarten gibt es heute, und wie ist in deren System der Standort der Marionette begrenzt? Erster Ordnungsgrundsatz der bildenden Kunst ist die F o r m . Die Puppenspielarten nach formalen Gesichtspunkten zu gliedern, liegt nahe. So findet sich noch bei Beaumont ("Puppets and the Puppet stage", London 1938, S. 16) folgende Übersicht:

"Round. (1) String-puppets, or marionettes.
(2) Rod-puppets.
(3) Jigging-puppets.
(4) Glove-puppets, or hand puppets.
(5) Magnetically controlled puppets.

Flat. (1) Paper or board puppets.
(2) Shadow-puppets."

So einleuchtend das simple Schema "Plastisch" und "Zweidimensional" zu sein scheint - , es stimmt doch bedenklich, nun unter einem Sammelbegriff Marionette, Handpuppe, Tanzpüppchen (marionnete à la planchette), Magnetpuppe und die Japanischen Großpuppen, welche von mehreren Personen gehalten und geführt werden, zu finden. Dieses Schema genügt nicht, den Standort der Marionette unter den Theaterpuppen zu bestimmen. Es vergißt über der äußeren Form, welche ganz verschieden wirkenden Puppenarten gemeinsam bleibt, die W e s e n s m e r k m a l e , also spezifischen Ausdruck und Bewegungsart. Schon zwischen Handpuppe und Marionette bestehen grundlegende, über das Formale hinausgehende Unterschiede. Rein äußerlich besitzt die Marionette einen vollkommeneren Körper als die Handpuppe, deren Rumpf von der mit Stoff umkleideten Hand des Puppenspielers gebildet wird, deren Beine als führungslose Pendel herunterbaumeln und oft gar nicht zu sehen sind. Bei der Marionette ist der ganze Körper ein Werk des Puppenbildners, bei der Handpuppe eigentlich nur der Kopf. Manchmal haben Handpuppen statt der im allgemeinen üblichen Stoffhände auch vom Puppenbildner geschnitzte oder gemodelte Hände, die einen bestimmten Ausdruck - ähnlich wie bei der Marionette - zeigen. Aber bei der Handpuppe, deren Kopf und Hände von den Fingern des Puppenspielers geführt

werden, bleibt doch der wesentliche Ausdrucksträger die geschickte Hand des Spielers. Erst durch die Hand des Puppenspielers wird die Handpuppe überhaupt zur körperlichen Gestalt. Alle anderen hängenden oder stehenden Theaterpuppen sind schon ohne Dazutun des Spielers Gestalten. So nimmt die Handpuppe unter den plastischen Figuren einen eigenen Standort ein, zumal sie als einzige unter den Theaterpuppen die Möglichkeit zu einem derb zupackendem Spiel besitzt, das von den anderen Puppen nicht nachgeahmt werden kann, weil sie nicht in einer so direkten Verbindung mit dem Puppenspieler stehen.

Auch zwischen der mit Stäben oder steifen Drähten von unten geführten Stockpuppe und der Marionette bestehen bedeutende Unterschiede, die Walter Kipsch in seinem Versuch, ein neues System für die Puppenspielarten zu finden, darlegt. Er lehnt das System der Formgliederung als dem Wesen der Spielpuppen unangemessen ab und sucht eine sinnvollere Gliederung nach den Bewegungsarten einzuführen. So unterscheidet er Handpuppen- und Marionettenspiel durch die Begriffe "unmittelbare" und "mittelbare" Führung. Faden- und Stockpuppe trennt er durch "weiche" und "harte" Führung.

"Das Mittel, mit dem die Bewegung auf die Puppe übertragen wird, bestimmt den Charakter der Bewegung und dadurch die Artung des Puppenspiels: Die "weiche" Führung Fäden läßt dem "Willen" und der Eigengesetzlichkeit der Puppe verhältnismäßig weiten Spielraum: die "harte" Führung der Stäbe und Drähte gibt dem Wollen des Puppenspielers stärkere Möglichkeiten." (Walter Kipsch, "Vom Wesen der Puppenspielarten", "Der Puppenspieler", 4. Jhrg., H. 9/10/11, S. 144).

Handpuppe, Stockpuppe, Marionette und Schattenfigur sind die wesentlichen Vertreter des europäischen Puppentheaters. Für diese vier Puppenspielarten sind die Begriffe von Walter Kipsch gut anzuwenden. Handpuppe und Stockpuppe sind wegen ihrer starren Verbindung mit dem Spieler, jede auf ihre Art, zu einem ganz präzisen Ausdrucksverhalten bestimmt: Die schon vom Künstler zum Typ geprägte Handpuppe spielt unmittelbar mit ihrem ganzen Körper, die Stockpuppe vor allem mit den weitbewegten, eindeutig klaren Gesten. Bei der Marionette und der Schattenfigur gewinnt das Unwägbare im Ausdruck größere Bedeutung, bei der Marionette auf Grund der "mittelbaren, weichen" Führung, bei der Schattenfigur trotz der "harten" Führung, weil gerade das Verhältnis Licht-Schatten immer wieder Nuancen in das Spiel bringt, die nicht am Regietisch geplant werden können.

Hieraus erhellt - : Die Fadenmarionette steht innerhalb der plastischen Figuren gewissermaßen auf der höchsten Stufe der Entmenschli-

chung. Was aber heißt 'Entmenschlichung'? In der Literatur über das Puppentheater taucht dieser Begriff immer wieder in vielfach schillernder Bedeutung auf. Ja, er wird geradezu zum Wertmaßstab der Vollkommenheit dieser oder jener Puppenspielgattung gemacht, weil durch ihn gerade die aesthetische und mimische Eigenwertigkeit der Puppe als Puppe gekennzeichnet wird. Soweit besteht Einhelligkeit unter den Autoren. Merkwürdig hingegen ist die Uneinigkeit, mit der bald der Handpuppe, bald der Marionette der höchste Grad der Entmenschlichung zugeschrieben wird. So zieht Gervais die Handpuppe allen anderen Puppen vor, weil sie sich am meisten von der äußeren Darstellung des lebendigen Schauspielers entferne, weil sie - gemessen am Ausdrucksreichtum des Theaters - die primitivste Puppenspielart zeige und gerade durch die geringe Zahl ihrer Ausdrucksmittel über die größte Kraft der Suggestion verfüge. (Andre-Charles Gervais, "Marionnettes et Marionnettistes de France", Paris 1947, S. 34). - Eichler hingegen sieht in der unmittelbaren Verbindung des Handpuppenspielers mit seiner Puppe den Grund für einen menschenbetonten Ausdruckscharakter des Handpuppenspiels - :

"Der Handpuppenspieler schafft einen an seine Person gebundenen, einen menschenbetonten Ausdruck, während der Spielcharakter aller anderen Spielarten rein puppenhaft, entmenschlicht ist." (F. Eichler, "Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels", "Die Schaubühne", Bd. 17, S. 22).

Der Grund für diese scheinbar widersprechenden Meinungen ist die verschiedenartige Auffassung des "entmenschlichten" Puppentheaters. Gervais, der bei seinen Ausführungen kaum an die noch stärker symbolisierende, flächige Schattenfigur gedacht haben wird, sieht das Menschenferne vor allem in der äußeren Unähnlichkeit und dem Kanon der wenigen Gesten, die der Handpuppe zur Verfügung stehen, also in ihrer großen Einfachheit. Dabei übersieht Gervais, daß gerade die Handpuppe dem menschlichen Ausdrucksverhalten durch ihre zupackende Aktivität im Spiel am nächsten bleibt. Von dieser Aktivität aber ist unter den plastischen Figuren die Marionette am meister entfernt, weil sich ihre Gesten und Haltungen durch die mittelbare, weiche Führung zu einem Eigenleben entfalten, das beim Zuschauer weit mehr als die zielstrebigen Gebärden der Handpuppe den Eindruck des Puppenhaften, also "Entmenschlichten", erweckt. Diese Entmenschlichung ist es auch, die den Standort der Marionette unter den anderen Puppenspielarten bezeichnet. Hinzu kommt die durch die Führung an Fäden bedingte Eigengesetzlichkeit, die bereits bei der plasti-

schen Gestaltung der Puppe berücksichtigt werden muß. Marionettentheater ist nach der Schattenbühne das sensibelste Spiel. Der Kreis seiner Freunde ist verhältnismäßig klein: Menschen, die mit einem Höchstmaß an Einfühlungsvermögen in ihm ein Symbol für sich selbst erblicken und "spielerische Existenzen" im Sinne hoher Lebenssouveränität. -

Wesentliche Impulse zur Erneuerung des Marionettentheaters in diesem Jahrhundert gingen vom Kunstgewerbe aus. Heute sind in den Bestrebungen, das Marionettentheater zu sich selbst zu bringen, das "Zürcher Marionettentheater", die "Augsburger Puppenkiste", die Puppenbühne der Braunschweiger Werkkunstschule unter der Leitung von Harro Siegel und das Salzburger Marionettentheater führend.

Die "Darsteller" des Marionettentheaters haben nicht - wie die Schauspieler der großen Bühne - mit der Schwere und Problematik ihrer Persönlichkeit zu kämpfen. Die Marionette ist reiner Ausdruck der Idee des Künstlers, frei von innerseelischen Abhängigkeiten. Verfälschung und Umdeutung durch Auffassung oder Unzulänglichkeit des Schauspielers ist ausgeschlossen. Der Puppenspieler hat es in der Hand, die Figuren des Marionettentheaters so aufeinander abzustimmen, wie es die Dichtung verlangt. Dies war auch der Grund, der den englischen Bühnenbildner und Regisseur Gordon C r a i g bestimmte, zu fordern: Der Schauspieler sei durch die vollkommenere "Übermarionette" zu ersetzen:

"L'acteur disparaîtra; à sa place nous verrons un personnage inanimé - qui portera si vous voulez le nom de 'Sur-Marionnette', - jusqu'à ce qu'il ait conquis un nom plus glorieux." (E. G. Craig, "De l'Art du Théatre", Paris 1942, Edition O. Lientier, S. 66).

Beim lebendigen Schauspieler stört Craig der natürliche Drang nach Freiheit in der Gestaltung und die Abhängigkeit vom Zufall der Individualität und Stimmung. Deshalb hält Craig den Menschen für ein "Material", das im Theater nicht brauchbar ist (a. a. O., S. 51 f.). Ein Standpunkt natürlich, der für das Theater unhaltbar ist, weil sein Anliegen viel zu menschlich ist, um gerade den Menschen daraus zu verbannen. Aber gerade dort, wo die Menschenbühne ihrer Aufgabe nicht mehr voll gerecht werden kann, nämlich bei der Darstellung des Abstrakten, des Phantastischen und rein Geistigen, hat die Marionette ihr eigenes Feld. Denn sie ist ja selbst nichts anderes, als die durch Form, Farbe und Bewegung geschaffene Veranschaulichung eines inneren Bildes.

Die Gliederpuppe, die aus einzelnen sorgfältig modellierten Teilen zusammengesetzt ist, ist etwas anderes als eine Plastik,

die gerade durch ihre Statik, das Ruhende in ihrem Ausdruck oder durch den Übergang, den sie fixiert, wirkt. Denn die Marionette ist keinen Augenblick in Ruhe, sie ist für eine "Rolle" vorgeformt und muß so gebaut sein, daß sie in jeder neuen Stellung wieder als ein Ganzes wirkt. Sie steht also z w i s c h e n den Ausdrucksbereichen der Plastik, von der sie die sorgfältige Durchmodellierung ihres Körpers mitbringt, und denen des Schauspielers, dessen Bewegungen sie nachahmen soll. Sie dürfte nicht beanspruchen, eine stilreine Kunstschöpfung zu sein, hätte sie nicht ein Drittes, nur ihr eigenes: Die Geschlossenheit ihrer Darstellung, die auf der Einheitlichkeit ihres Materials beruht. Als seelenloses Wesen ist die Puppe zwar stets sie selbst, zugleich aber ebenso Veranschaulichung ihres sachlichen oder geistigen Musters, unfähig zum Detail ihrer ganzen Struktur nach, also ihrer Kleinheit, ihrer Unfähigkeit zur Mimik im engeren Sinne und ihrem durch die Fadenführung bedingten Streben zur großen, eindeutigen Gebärde.

Die Stilisierung des Ausdrucks der menschenähnlichen Marionette.

Aus dem bisher Gesagten erhellt, warum hier nur von einer m e n s c h e n ä h n l i c h e n , nicht aber von einer den Menschen kopierenden Marionette gesprochen werden darf. Eine unvollkommene Reproduktion, die den Anspruch erhebt, sich mit ihrem Vorbild zu messen, bleibt - abgesehen von dem Unschöpferischen eines solchen Aktes - etwas Absurdes infolge der Diskrepanz von Intention und Vermögen. Der Mensch aber und seine rationalen wie irrationalen Beziehungen zu dem, was ihn umgibt, stehen immer im Zentrum aller künstlerischen Aussage, eben, weil sie menschlich ist in ihrer Spiegelung, Sehnsucht und Ahnung. Auf Grund der Fähigkeit zum Wesentlichen ist gerade die Marionette geeignet, vom Typischen bis zum Charakteristischen ganze Wesenszüge der G a t t u n g anschaulich zu beleuchten und in ihrem Kern zu treffen. Hierin ist das Marionettentheater der Schaubühne überlegen, weil dort das Individuum vor der Gattung schon durch die Darbietungsart den Vorrang haben muß. Doch damit ist die Marionette nicht erschöpft. Die einzige Voraussetzung ihrer Erfüllung ist Phantasie, - und diese reicht über alle Vorstellungen menschlicher Formen hinaus.

Wie sehr darf die den Menschen meinende Marionette ihm ähnlich sein, und wo liegt die untere Grenze charakterisierender Variation des Vorbildes? Schon aus der Tatsache, daß die Marionette mit keiner differenzierten Mimik aufwarten kann, ergibt sich bei ihrer Gestaltung die Notwendigkeit, nur das Wesentliche des Charakters, den sie darstellt, herauszuarbeiten. Jeder flüchtige Zug im Marionettenantlitz, der eine Stimmung ausdrückt, nimmt der Puppe die Möglichkeit, in einer Aufführung durch die wechselnden Stimmungen des Stückes hindurchzugehen. Der erste Grund für die Stilisierung des Marionettenausdrucks ist also die physiognomische Starre der Puppe. Eine in dieser Hinsicht hervorragend gearbeitete Puppe, die der Schweizer Puppenschnitzer Pierre Gauchat für das Zürcher Marionettentheater angefertigt hat, beschreibt Edwin Arnet - :

"Eine gute Marionette muß immer einen Rest an Unbestimmten haben. Die Figur darf nicht 'nur' weinen und nicht 'nur' jubeln, denn sie hat ja mit gleicher Mimik durch die ganze Skala von Trauer und Freude zu laufen, und nie darf das Gefühl aufkommen, ein Weinender spiele den Lustigen oder ein Lustiger den Weinenden. Wie schön fand ich diese Doppelspur in Gauchats Maria ('Sternenkind'). Dieses demütige, liebende Mädchen mußte, je nachdem, dem Publikum sein Tränengesicht oder sein Jubelgesicht zuwenden. Sie hatte also beides. Erst wenn die Gebärde hinzukam, weinte oder jubelte sie." (Edwin Arnet im Vorwort zu Pierre Gauchats Buch "Marionetten", Zürich 1949, S. 9).

Die physiognomische Starre ist aber nicht der einzige Grund zur Stilisierung. Denn was insbesondere für das Gesicht der Puppe gilt, trifft im weiteren Sinne auch für die ganze Marionette zu. Denn sie entfremdet sich von ihrem ureigenen Wesen, wenn sie sich in ihrem Gesamtausdruck vom Puppenhaften zum allzu Menschenähnlichen entfernt. Sie ist nun einmal Puppe, und solange sie Puppe bleibt, wirkt sie echt. Darum liegt die obere Grenze der Nachahmung menschlicher Formen - wie schon gesagt - dort, wo die Marionette beginnt, ihr Wesen zu verleugnen, also aufhört Puppe zu sein. Die untere Grenze der 'Entmenschlichung' befindet sich für die menschenartigen Ausdruckswerten nachempfundene Puppe selbstverständlich an dem Punkt, wo sie eindrucksmäßig nicht mehr das zu erwecken imstande ist, was sie leisten soll. Es wäre nun verfehlt, zu meinen, daß das rechte Maß der Stilisierung nun unbedingt und in jedem Falle auf der Mitte zwischen diesen Extremen liegen müsse, wie Arnet dies tut:

"Alle Kunst ist Zusammenspiel zwischen Realismus und Stilisierung, zwischen Leben und Vision, zwischen Natur und Abbild. Und das Beste liegt auf der Mitte. Die Marionetten dürfen nicht zu lebensecht, sie dürfen aber auch nicht zu sehr entmenschlicht sein. Gibt man ihrem Gesicht allzuviel Psychologie, dann muß sie in gewissen Szenen stören

und sinnlos werden." (E. Arnet, a. a. O., S. 8).

Man muß Arnet wohl in Hinblick auf die obere Grenze der Menschenähnlichkeit recht geben, und seine Sätze beziehen sich - im Zusammenhang betrachtet - vor allem auf die Gefühlswerte ansprechende Marionette, wie denn das [illegible] Marionettentheater in neuerer Zeit zu einer reinen Verinnerlichung hinstrebt. Andererseits aber gibt es eine Mission der Marionette in rein geistigen Bezirken, wo es jedoch bei aller Abstraktion immer noch um den Menschen geht.

1924 veröffentlichte das Bauhaus in Dessau eine illustrierte Schrift "Die Bühne im Bauhaus", in der sich auch einige Abbildungen zu dem Marionettenspiel "Die Abenteuer des kleinen Buckligen" finden, für das Kurt Schmidt die Figuren schuf ("Die Bühne im Bauhaus", Bauhausbücher Bd. 4, S. 80 ff.). Diese Figuren sind streng nach dem Muster geometrischer Grundformen stilisiert. Ihr Ausdruck entspricht der mechanistischen Spielwelt des Bauhauses. Vom Kreiselmenschen bei Oscar Schlemmer ("Triadisches Ballett"), der mit den elementarsten Grundformen (Spirale, Kreisel, Kugel) experimentierte, um aus ihnen neuartige "Kostüme" und Körperformen zu schaffen, war es kein weiter Weg mehr zur Gliederpuppe, mit deren Habitus Schlemmer auch den Tänzer ausstattete und ihn auch farblich im wesentlichen auf das "Grundsätzliche des Urdreiklangs Rot-Blau-Gelb" brachte (Nach H. Hildebrandt, "Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts", Wildpark-Potsdam 1924, S. 404 ff.).

Schlemmer schuf auch die geistigen Grundlagen dieses abstrakten und mechanistischen Theaters, auf denen dann Kurt Schmidt weiterbauen konnte. So wurde der Weg zu einem weit von allem Menschenähnlichen entfernten Theater geebnet, in dem es gerade durch das Sinnbild der Geometrisierung darum geht, auf das Nicht-Mechanisierbare hinzuweisen:

"Zeichen unserer Zeit ist die A b s t r a k t i o n , die einerseits wirkt als Loslösung der Teile von einem bestehenden Ganzen, um diese für sich ad absurdum zu führen oder aber zu ihrem Höchstmaß zu steigern, die sich andererseits auswirkt in Verallgemeinerung und Zusammenfassung, um in großem Umriß ein neues Ganzes zu bilden. Zeichen unserer Zeit ist ferner die M e c h a n i s i e r u n g , der unaufhaltsame Prozeß, der alle Gebiete des Lebens und der Kunst ergreift. Alles Mechanisierbare wird mechanisiert. Resultat: Die Erkenntnis des Unmechanisierbaren. Und nicht zuletzt sind Zeichen unserer Zeit die neuen Möglichkeiten, gegeben durch Technik und Erfindung, die oft völlig neue Voraussetzungen schaffen und die Verwirklichung der kühnsten Phantasien erlauben und hoffen lassen. Die Bühne, die Zeitbild sein sollte und besonders zeitbedingte Kunst

Bauhausmarionette aus dem Spiel "Die Abenteuer des kleinen Buckligen".

Der Schneider

ist, darf an diesem Zeichen nicht vorübergehen." (Oscar Schlemmer in "Die Bühne im Bauhaus", a. a. O. S. 7 ff.)

Abstrakt und mechanisiert wirken auch die Figuren in dem Puppenspiel "Die Abenteuer des kleinen Buckligen". Da ist z. B. der Schneider, dessen fast flächige, mit einer Maßeinteilung versehenen Extremitäten wie große Scheren funktionieren. Oder der Arzt, dessen Körper sich aus einem stilisierten Instrumentarium zusammensetzt, und der Henker, dessen Rumpf aus einer Spirale besteht und der kein Gesicht hat, das eine Haltung auszudrücken imstande wäre. An diesen Beispielen wird im Extrem ersichtlich, worauf es ankommt: Nämlich auf die E i n d e u t i g k e i t der Marionette. Diese Eindeutigkeit der Puppe wird dadurch erreicht, daß man sie auf einen bestimmten Typus oder Charakter stilisiert, mit jenem Rest an Unbestimmtem, den Arnet als Bedingung der Möglichkeit kontinuierlichen Handelns verlangt. Mit anderen Worten: Die Puppe muß in Bezug auf das, was sie darstellt, eindeutig sein, aber durch ihre Stilisierung vieldeutbar insofern, als alle in ihrem charakteristischen Bereich liegenden Ausdrucksmöglichkeiten durch die Medien von Sprache und Bewegung auf sie projiziert werden können.

Wenn also der Begriff "Stil" (beispielsweise: "Der Stil des Bauhauses") die Handschrift einer Persönlichkeit, einer Gemeinschaft von Künstlern oder einer Epoche meint, so besagt "Stilisierung" nichts anderes als künstlerische Beschränkung aufs Wesentliche - , in diesem Falle das, was von vornherein für die Marionette gefordert ist, damit sie sich selbst gerecht bleibt.

Der leibliche Ausdruck der menschenähnlichen Marionette.

Die Marionette ist eine plastische Figur mit beweglichen Gliedern. Das Material, aus dem sie hergestellt wird, kann Holz, Stoff, Ton oder eine andere formbare Masse sein. Nach den Zeichnungen des Marionettenbauers wird die Puppe aus den einzeln angefertigten Gliedern zusammengesetzt. Bei der menschenähnlichen Marionette werden im allgemeinen folgende Teile einzeln hergestellt: Kopf, Rumpf, Ober- und Unterarme (eventuell auch Hände), Oberschenkel, Unterschenkel (Füße). Die Verbindung der einzelnen Glieder erfolgt entweder durch einschraubbare und umeinander gebogene Ösen oder durch kleine, in Kerben geklebte Lederstreifen. Das 'Skelett' kann so gearbeitet sein, daß es bemalt wird und kein Kostüm braucht. Im allgemeinen wird die

Puppe angezogen.

Der leibliche Ausdruck des Menschen ergibt sich aus folgenden statischen Ausdrucksformen: Körperbau, Schädelform, Gesicht und Hände. Besonders charakteristisch zeichnen ihren Träger Physiognomie und Hände. Ihnen wird also auch bei der Marionettenplastik besondere Aufmerksamkeit zu widmen sein. - Die Physiognomie der Marionette ist starr. Oder wenigstens - : Es scheint so, weil es kein Material gibt, mit dem sich die Innervation einzelner Muskelpartien nachahmen ließe, und weil selbst dann, wenn dies möglich wäre, die Marionette zu jener unschöpferischen Kopie des Menschen werden müßte, von der schon gesprochen wurde. Dennoch ist die Marionette mimisch nicht untalentiert:

"Ein Gesichtsausdruck entsteht und verändert sich schon allein durch die Bewegung des Kopfes, wenn Licht und Schattenwirkung in einem starren Gesicht wechseln. Die Marionette besitzt eine Mimik! Die Kunst des Marionettenpraktikers liegt darin, die Physiognomie der Puppe so zu gestalten, daß sie in der Bewegung lebendig wird. Der Gesichtsausdruck, den die Puppe ihrer Rolle entsprechend bekommen hat, kann durch die Handlung gesteigert oder gemildert werden." (Ivo Puhonny, "Über die Physiognomie der Marionette", "Der Puppenspieler", IV. Jhrg., H. 12, S. 180).

Diese Fähigkeit zur Mimik kann beispieslweise auch auf einem unwillkürlichen Ansatz des Schnitzmessers beruhen, der einen unwiederholbaren, vieldeutbaren Zug in die sonst eindeutige "Maske" gebracht hat, und der nun im Spiel zwischen Licht und Schatten das Gesicht zu jeweils neuem Ausdruck bestimmt, dessen Möglichkeiten beim "Rollenstudium" der Marionette sorgfältig erprobt werden müssen. Hinsichtlich ihrer Mimik ist die Marionette mit ihren großen reflektierenden Glas- oder Lackaugen, mit ihrer ganzen Zwiegesichtigkeit, schwer zu berechnen. Der Entwurf kann eigentlich nur die "geronnene" Physiognomie planen, sie typisieren, charakterisieren und ihr allenfalls jene Doppelspur der Empfindung beilegen, die Arnet an Gauchats Marionetten so sehr bewundert. - Aus der Eigenschaft der Marionette, den Anschein lebendiger - also beseelter - Mimik zu erwecken, wird die von ihr ausgehende Verzauberung verständlich. Denn, was anders ist "Verzauberung", als der magische Zwang, eine Sache anders begreifen zu müssen, als sie ist. Dieses Phänomen wird nie ganz zu enträtseln sein.

Mimik ist ein spontaner charakteristischer Ausdruckswert, ein Spiegel innerer Aktion und Reaktion. Die Physiognomie hingegen ist das Bleibende - , das sich beim Menschen allenfalls durch mimische Spuren Verändernde und Vertiefende. Aber die Bestimmungskomponenten einer menschlichen Physiognomie sind zu mannigfaltig und für das

Anliegen dieser Arbeit zu unwesentlich, um hier im einzelnen analysiert zu werden. Das, was eine Physiognomie allerdings typisch oder charakteristisch erscheinen läßt, hängt eng mit Mimik zusammen - : Ein in sich geschlossener Charakter wird auf ähnliche Situationen seinem Wesen gemäß immer wieder ähnlich reagieren müssen, und so wird die Physiognomie durch mimische Spuren allmählich zum Wesensausdruck geprägt werden. Auch eine konstante innere Haltung zeichnet sich auf dem Gesicht ab: Beispielsweise wird das Augenlid des stets Resignierenden die Pupille immer halb verdecken, hinzu kommt vielleicht ein schlaffer Mund, eine leicht gerümpfte Nase - oder eine quergerunzelte Stirn. - Bei der Puppengestaltung ist die Physiognomie darum so wichtig, weil sie am deutlichsten den Charakter der Gestalt bezeichnet, den die Figur ausdrücken soll. Deshalb muß die Physiognomie für den Zuschauer deutlich zu erkennen und eindeutig verständlich sein. Aus diesem Grunde werden die Gesichtszüge der Puppe stark unterstrichen, vor allem der mimisch so beredte Augenausdruck. Viele Marionettenschnitzer geben ihren Puppen Köpfe, die im Verhältnis zu den übrigen Proportionen zu groß sind, um so die Physiognomie der Puppe als wesentlichsten Ausdrucksteil hervorstechen zu lassen.

In dem Abschnitt über die Stilisierung der Marionette wurde schon davon gesprochen, daß die Physiognomie der Marionette nie mehr als die G r u n d h a l t u n g des Charakters verraten darf, damit sie durch ein ganzes Stück hindurch stets mit dem jeweiligen Stadium der Rolle in Einklang bleibt. Somit muß sich der physiognomische Ausdruck mimisch im Ruhezustand befinden. Obraszow, der Leiter des staatlichen Puppentheaters in Moskau, schreibt darüber:

"So eine Puppe kann und muß eine innere Typencharakteristik haben, darf aber nicht die Charakteristik eines einzigen Augenblicks festhalten." (S. Obraszow, "Die Puppe als Schauspieler", "Perlicko-Perlacko", Fachblätter für Puppenspiel, H. 1, S. 13).

Die Physiognomie einer Marionette muß auf deren Bewegungsmöglichkeiten abgestimmt sein, von denen sie wiederum erst ihre mimischen Nuancen erfährt.

Wesentliches Ausdrucksmerkmal in der Bewegung sind die H ä n d e , die in Form und Fingerstellung eine ähnliche Funktion zu erfüllen haben wie die Physiognomie. Wie sich durch ständig wiederholte Mimik charakteristische Züge bilden, so prägt auch die Gestik eine Hand. Gerade die Verbindung von Physiognomie und Handausdruck macht eine Figur charakteristisch.

Viele Puppenbildner geben ihren Marionetten nicht nur einen unproportional großen Kopf, sondern auch übergroße Hände. So verfuhr auch Ivo Puhonny, einer der bedeutendsten Marionettenbildner und Spieler unseres Jahrhunderts, der noch bis in den zweiten Weltkrieg hinein das Baden-Badener Marionettentheater leitete. Er schreibt:

"Die Kopfgröße wird im Verhältnis zur Körpergröße übertrieben, ebenso manchmal auch die der Hände, damit das Gesicht und die Ausdrucksbewegungen der Hände deutlich in Erscheinung treten. Es ist auffällig, daß solche 'Unproportionen' auf der Bühne ganz normal oder doch nicht störend wirken, während sie in der Photographie unverständlich verbildet aussehen können." - - "Die Schauspielermasken des antiken Theaters waren ja auch überlebensgroß, Augen und Mund, letzterer megaphonartig ausgebildet, stark betont, und doch sah das Publikum an diesen Bühnenfiguren die großen Köpfe nicht als grotesk an." (Ivo Puhonny, a.a.O., S. 180).

Der Handausdruck darf das "Habituelle" ebensowenig übersteigen wie die Physiognomie. Die Illusion seiner Lebendigkeit kommt durch die Bewegung auf die gleiche Weise wie bei der Physiognomie zustande. Die durch die Fadenführung bedingte große Gebärde darf nicht an der "Zufälligkeit" einer Handstellung zerbrechen. - Es ist ein spezifisch marionettenhafter Zug, daß gerade die Puppe in ihrer Kleinheit, auf Grund ihrer bereits festgestellten Struktur, zum Großen, zur Übertreibung neigt; einer Übertreibung nämlich, die eigentlich eine Vereinfachung ist, indem sie unter Weglassen des Details das Wesentliche heraushebt, - ähnlich wie das griechische Theater und auf andere Art das Jesuitentheater des Barock, das ja auch mit großen stereotypen Gesten arbeitete, die auf das genaueste festgelegt waren. Diese Festlegung der Gesten empfahl sich ja nicht nur deswegen, weil die Darsteller keine Berufsschauspieler waren, sondern vor allem darum, weil diese Gebärden sinnbildhaft sein sollten und deshalb stilisiert werden mußten (Darüber siehe: Franciscus Lang, "Dissertatio de actione scenica", Monach 1727 und W. Flemming, "Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge", "Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte", Bd. 32, Berlin 1923, S. 210 f.). - Auch die Gebärden der Marionette wirken stilisiert und sinnbildhaft.

Man könnte meinen, diese Tendenz zur Vereinfachung in Handausdruck und Gebärde schließe jede Differenzierung aus. Das ist jedoch nicht der Fall. Auf der Skala vom schlicht verinnerlichten, anziehenden, abweisenden, beschreibenden, demonstrativen und beschwörenden Handausdruck liegen Ausdrucksmöglichkeiten, die durch die bis zum Kontrapunktischen reichende Behandlung beider Hände durch den Puppenbildner eine unerhörte Nuancierung erfahren können. Der Puppenbildner

kann so durch seine geschickte Vorarbeit dem Spieler reiche Möglichkeiten in die Hand geben, den Ausdrucksreichtum seiner "Darsteller" nach vielen Seiten zu entfalten.

Durch gewisse Zusammenhänge zwischen leiblichem Ausdruck und Charakter (wissenschaftlich fundiert in "Körperbau und Charakter" von Ernst Kretschmer, 11./12. Aufl. Berlin 1936) wird es begreiflich, daß es seit dem antiken Mimus auf dem Theater immer wieder fest umrissene Komödientypen gegeben hat, deren Wesen sich nicht nur durch charakteristische Kostüme und Masken, sondern auch durch die Übertreibung bestimmter körperlicher Formen und Merkmale veranschaulichen ließ.

Man braucht sich nur die Lustspieltypen der italienischen Komödie daraufhin anzusehen: Pantalone, den geizigen, mißtrauischen und lüsternen, äußerlich fetten Kaufmann, Dottore, den hageren, unmenschlich gelehrten und schmuddeligen Bologneser Juristen, Capitano, den breiten, großsprecherischen und feigen Soldaten, die sympathisch wendigen und ganovenhaften Zanni, Harlekin und Colombine, die hilfreichen Beschützer der Liebenden und das elegische Liebespaar selbst (Nach Max Kommerell, "Betrachtung über die Comedia dell'Arte" in "Dichterische Welterfahrung", Frankfurt 1952, S. 166 f.). - Artur Kutscher hat darauf hingewiesen, daß die lustige Person der italienischen Stegreifkomödie noch heute als H a n s w u r s t im deutschen Puppentheater, vor allem in München, Hamburg und Köln, weiterlebt (Artur Kutscher, "Die Comédia dell'arte und Deutschland", Emsdetten 1955).

Gerade in der Comédia dell'arte ist ja die Typisierung dem Marionettentheater besonders nah - sowohl dem Ursprung als auch dem Ausdruck nach - , weil die Spieler der Wirklichkeit durch ihre Maskierung entrückt sind, und das Spiel beruht ja neben dem Wortwitz vor allem auf der Pantomimik der Figuren, - ähnlich wie beim Marionettentheater. Durch die Stilisierung der Bühnengestalten wird es möglich, charakteristische Lebensformen in solcher Reinheit darzustellen, wie man sie im Alltag selten antrifft. Vor allem die Marionette vermag durch ihre Übertreibung das Wesen einer ganzen Gruppe (tierischer oder menschlicher Art!) in einer einzigen Figur treffend herauszuarbeiten. Insofern ist die Typisierung die nächstliegende - wenn auch nicht einzige - Form marionettengemäßer Vereinfachung. Der Typ entsteht immer dadurch, daß eine Reihe von Modellen "übereinandergelegt" wird: Gemeinsame Züge kommen zur Deckung und verstärken sich, sind also "typisch", das Individuelle wird diffus.

Türken, Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer, Holländer und Deutsche haben sich früh ihre Puppenspieltypen geschaffen, - unabhängig von der jeweils mit den Epochen wechselnden, bevorzugten Puppenspielart. Dieses Bedürfnis nach Typisierung wird verständlich, wenn man das Puppentheater zunächst als die ursprüngliche Volkskunst betrachtet, die es heute nur noch bedingt ist. Aber dort liegen Wurzeln, aus denen sich auch noch das moderne Marionettentheater nährt.

Das Volkspuppenspiel strebt natürlich nicht nach der Vermittlung hoher aesthetischer Reize. Im e r n s t e n Volkspuppenspiel bot sich schon immer die Möglichkeit, Helden aus Sage und Geschichte so überlegen darzustellen, wie sie die Sehnsucht nach unerreichbaren Zielen nur immer träumt, um den Zustand menschlicher Unzulänglichkeit wenigstens auf künstlerischem Gebiet durch Veranschaulichung übermenschlicher Fähigkeiten zu überwinden. Das älteste Beispiel hierfür findet sich in der hochentwickelten Puppenspielkultur der Javaner, die mit Stockpuppen, Reliefpuppen und Schattenfiguren spielten. Innerhalb dieser verschiedenen Arten des "Wayang" wurden jeweils spezifische Puppenspieltypen entwickelt.

"Das Stoffgebiet, welchem das Wayang seine szenischen Bilder und Handlungen entlehnt, ist ein ungemein weitreichendes und umfaßt die ältesten Mythen und Legenden des Landes, jene seltsame wunderliche Welt, in der Irdisches und Überirdisches in phantastischer Weise sich vermengt und Symbolismus und Mystizismus die merkwürdigsten Blüten treiben; ferner der Sagenzyklus der großen indischen Mahabharata und Ramajana, und endlich die mittlere und neuere Geschichte des Landes, die sich fast ausschließlich um die Taten und Lebensschicksale der beiden Nationalhelden: des Kuma-Wangeng-Pati und des Damar-Wulan dreht." (H. S. Rehm, "Das Buch der Marionetten", Berlin 1905, S. 54).

Die echt deutsche Variante der Sehnsucht nach Überwindung menschlicher Grenzen ist dann im Puppenspiel vom "Doctor Faust" gegeben. -

Das k o m i s c h e Volkspuppenspiel bietet durch seine strenge Typisierung und das menschenfremde Spielmaterial ein Ventil innerer Befreiung von Dingen, die sich sonst in der Öffentlichkeit schwerlich berühren lassen. Einer der Vorläufer unseres Hanswurst ist auch der türkische Karagöz. Die orientalische Schattenbühne versammelte um ihren Helden mehr feststehende Typen als je ein anderes Puppentheater, - etwa fünfzig bis sechzig. Abgewandelt finden sich die bedeutendsten von ihnen noch heute in allen Puppenspielgattungen wieder. Um nur einige zu nennen - : Neben dem humorig lasterhaften Schwerenöter Karagöz sein Freund und Begleiter Hadschi Eiwad, der beschränkte Bauer, der sporenklirrende Offizier, der reiche und vornehme Jude,

der Schacherer, der Gauner, der Räuber, die Dirne, der Ausländer usw.- (Nach Max von Boehn, "Puppen uhd Puppenspiele", Bd. II "Puppenspiele", München 1929, S. 168 f.). -

Das türkische Schattentheater konnte sich deshalb so prachtvoll entfalten, weil es bis in unser Jahrhundert hinein so ziemlich die einzige gedultete Form des Theaters war. Einerseits verbot die islamische Religion das Menschentheater, weil nur Gott das schöpferische Bilden zukomme, andererseits kam das Schattenspiel der orientalischen Religiosität entgegen, weil diese Kunst - sinnbildhaft für alle - keine Individuen hervorbringe. Aber auch diese Meinung war umstritten, und das Schattenspiel bedurfte juristischen Beistands, um sich durchzusetzen. Darüber schreibt Georg Jacob:

"Nach obiger Tradition fürchtet nun der Gläubige, der lebende Wesen nachbildet, am jüngsten Tage in Verlegenheit zu geraten, da ihn Gott auffordern wird, auch diesen Körpern Seele zu verleihen, wie es Jesus nach dem Kindheitsevangelium bei den Sperlingen aus Lehm vermochte. Mag diese Auffassung auch manche Schattenspielverbote begründet haben, so wußten doch andrerseits die Juristen auch hierfür Rat, indem sie erklärten, das Verbot bezieht sich auf die Nachbildung lebensfähiger Geschöpfe; da aber die Schattenspielfiguren zur Einführung des Stäbchens, bei den Türken Tschibuk genannt, mit dem sie dirigiert werden, durchlocht werden, sind sie nicht mehr lebensfähig und somit ist das Ansehen der Vorstellung erlaubt." (Georg Jacob, "Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland", Hannover 1925, S. 146).

Die R a h m e n t y p e n sind innerhalb der einzelnen Völker je nach ihren Bedürfnissen variiert. Aber die "lustige Person", der Held des Puppenspiels ist sich fast überall gleich, - abgesehen von gewissen nationalen Färbungen.In Italien ist es die Pulcinella-Maske der Commedia dell'Arte, die seit dem Hamburger Puppenspieler K ü p e r (Mitte des 19. Jahrhunderts) dem deutschen Puppentheaterhelden seinen Namen gegeben hat: Kasper P u t s c h e n e l l e (Nach Robert Beitl, "Deutsches Volkstum der GegenwartW, Berlin 1933, S. 237).

Pulcinella ist wohl die berühmteste Maske der Commedia dell'Arte, in der sich der italienische Volkshumor verkörpert. Unter den Deutungen des Namens Pulcinella scheint folgende die wahrscheinlichste zu sein: Das neapolitanische Wort "pollicino" (Däumling) ist zugleich eine Benennung für "Kücken" - , und tatsächlich ähnelt ja die Maske der lustigen Person in der Commedia dell'Arte mit ihren runden Augen und der Hakennase ganz dem Ausdruck eines Kückens. Außerdem läßt sich von der Bedeutung "Däumling" auch auf die Verwandtschaft mit dem Puppentheater

schließen. Auch die schrille Stimme, mit der diese Figur in der italienischen Komödie dargestellt wurde, läßt an ein Kücken oder eine Glucke denken (nach A. G. Bragaglia, "Pulcinella", Rom 1953, S. 10 f.). Auch der französische Polichinelle und der englische Punch weisen schon lautlich auf ihre Ableitung von Pulcinella zurück. Neben dem Namen Polichinelle hat die lustige Person des französischen Puppentheaters noch andere: in Paris ist es Guillaume und in Lyon Guignol. -

"Guillaume...ist der Gassenjunge, welcher sich alles erlaubt und dem alles erlaubt ist, dem zur Befriedigung seiner verwegenen Launen alle Mittel, sogar die allertadelnswertesten willkommen sind. Er ist der Schrecken des Hausbesitzers, des Richters, des Arztes, sowohl des Gendarmen als des Kommissars, er beugt sich keiner Autorität, bezeugt niemandem Achtung und bedroht obendrein alle, die sich seinen Tollheiten widersetzen, mit dem Stock." (H. S. Rehm, a. a. O., S. 122).

Dieses Verhältnis zwischen dem Haupthelden des Handpuppenspiels und seiner Umwelt besteht in allen europäischen Ländern auf ähnliche Weise. In England regiert Punch mit seiner Frau Judy, nach dem ein noch heute existierendes, bekanntes angelsächsisches Witzblatt in der Art des Münchner "Simplizissimus" benannt ist. Sein Kostüm gleicht dem unseres Kasperle, vor allem schon durch die große Zipfelmütze und die traditionelle Halskrause. Die bekanntesten Rahmentypen des deutschen Kasperletheaters sind Kaspers Frau Grete, sein Freund Seppl, der Polizist, der Soldat, die Hexe und der Teufel.

Die Beispiele für die strenge Typisierung im Puppenspiel entstammen vorwiegend dem Handpuppentheater. Einmal ist dieses seiner Primitivität wegen die meistgepflegte Puppenspielart. Dann aber ist die Handpuppe noch weniger als die Marionette geeignet, durch Bewegungen einen Charakter zu bezeichnen. Darum kann an ihr die Tendenz zum Typischen besonders deutlich gezeigt werden. Waren doch im Volkspuppenspiel vergangener Jahrhunderte die Funktionen der verschiedenen Spielweisen ohnehin im wesentlichen verwandt. Als Papa Schmid im Dezember 1858 in München sein stehendes Marionettentheater begründete, stützte er sich in vieler Hinsicht noch auf die Tradition des Volkspuppenspiels, und Pocci, der diese kleine Bühne vorwiegend mit Stücken versorgte, entlehnte seine lustige Person, den Kasper Larifari, auch dem volkstümlicheren Handpuppenspiel. Er bildete diese Figur dann um, indem er sie dem Marionettentheater mit seinen passiveren Ausdrucksmitteln dadurch anpaßte, daß er von der derben Possenkomik des Handpuppenspiels zur reinen Wortkomik seines Larifari überwechselte (Nach Emil Vierlinger, "Münchner Puppentheater, ein Beleg zur Theatergeschichte Münchens", Diss. phil., München 1935, S. 78 f.).

Erschien die typische Gestalt des Kasper Larifari auch in den Poccischen Puppenspielen immer wieder, so war sie doch die einzige ausgeprägt typische Figur. Dieses Personal an stehenden Typen, wie es noch heute im Handpuppenspiel existiert, hatte die Marionettenbühne nie. Nur in der komischen Oper und im heiteren Singspiel kamen die Typen der italienischen Komödie häufig auf das Marionettentheater.

Das Marionettentheater ist nicht - wie die Handpuppenbühne - an stehende Typen gebunden. Natürlich kann das Marionettentheater mit seinen begrenzten Möglichkeiten keine Individuen auf die Bühne stellen. Denn das Individuum zeichnet sich durch seine unwiederholbare E i n m a l i g k e i t aus, die dem Wesen der Theaterfigur widerspricht. Andererseits sind die feststehenden Theatertypen stofflich so gebunden, daß ihre ausschließliche Darstellung für das Marionettentheater allzu beengend wäre. Aus der durch die weiche Führung bedingten größeren Beweglichkeit wurde der Marionette bereits eine Sonderstellung unter den Puppenspielarten zugestanden. Durch diese Beweglichkeit wird ja ein wesentlich differenzierteres Spielen als bei den anderen Puppenspielarten möglich. Die Marionette verträgt die Ausstattung mit mehreren charakteristischen Ausdrucksformen, die auch kontrastierender Art sein können, sodaß mit der Puppe auch Figuren gestaltet werden, die wohl insofern etwas Typisches haben, als sie in einer Puppe das Wesen einer Gruppe mit charakteristischen Eigenschaften repräsentieren, die aber - neu und traditionslos - nichts mit den eigentlichen Theatertypen zu tun haben. Es ist das, was mit der kontrapunktischen Behandlungsmöglichkeit der Hände angedeutet wurde, - es ist auch das, was Arnet mit der Zwiegesichtigkeit von Gauchats Maria meint. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette liegen zwischen denen des Typs und des Individuums.

Die Marionette ist ungeeignet für die Darstellung komplizierter seelischer Vorgänge. Denn psychologisches Theater muß - im Sinne dieses Begriffes - immer Analyse bieten. In dieser Analyse wird die Einmaligkeit des Individuums anschaulich. Die Marionette aber ist als Schöpfung des bildenden Künstlers bereits eine S y n t h e s e w e s e n t l i c h e r Ausdrucksformen, die ihr Wesen sinnfällig charakterisieren. Die Gestalt, die durch eine Marionette verkörpert wird, kann sich mit ihren wenigen, scharf charakteristischen Zügen dem Zuschauer nur in ihrer Ganzheit zeigen.

Die Gebundenheit der Marionette an ihren einmaligen Ausdruck.

Die Marionette ist nicht nur - wie der Schauspieler - ein aussagendes Medium des Dichters, sondern sie ist zugleich auch schon selbst Aussage als Figur, als Gestalt des bildenden Künstlers, der sie in ihrer unwiederholbaren Einmaligkeit geschaffen hat.

Es gibt zwei dominierende Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens, die sich allerdings oft überschneiden - : Gestaltung aus Spontaneität und aus betont geistiger Planung. Beides sind also Lösungen, die von der Persönlichkeit des Marionettenbauers abhängen - , seiner zum Ausdruck d r ä n g e n d e n E m p f i n d u n g e n oder einer durchdachten G e i s t e s l e i s t u n g . So ist die bereits erwähnte Bauhausmarionette in ihrer Abstraktheit als ausgesprochen geistig geplant anzusprechen. Denn ihre Gestalt steht unter der I d e e , die sie im Bühnengeschehen veranschaulicht. Die beseelten Züge von Gauchats Maria hingegen sind empfunden - , ihre Schöpfung ist nur aus einer seelischen Übertragung möglich. Beide Gestaltungsarten spiegeln sich insofern in den Kunstschöpfungen, als man aus ihnen wieder herauslesen kann, ob deren Ausdruck imstande ist, eine Beziehung seelischer Art zum äußeren Geschehen anzudeuten, oder ob er sich nur auf die Vermittlung eines geistigen Gehaltes beschränkt.

In diesen beiden Beispielen sind Extremfälle gegriffen. Im allgemeinen ist es jedoch so, daß beide Gestaltungsweisen ineinandergreifen, sodaß entweder die geistigen Funktionen steuernd auf die zur Gestaltung drängenden Kräfte der Innerlichkeit einwirken, oder daß das Innere das Schema der geistigen Planung füllt und auf diese Weise gewissermaßen das Skelett der ersonnenen Gestalt mit Fleisch und Blut umgibt.

Dadurch jedoch, daß jeder Marionettenausdruck die Puppe für ihr Spiel auf bestimmte Reaktionsarten festlegt, läßt sie sich - wenn sie charakteristisch gestaltet ist - meistens nur für ein einziges Stück verwenden. Es ließe sich einwenden, die Puppe bekomme vielleicht durch den Wechsel des Kostüms auch ein neues Gesicht. Wenn man aber von der typisierenden "Standestracht" absieht, gilt für die Marionette das Gleiche wie für den Menschen, dessen Charakter sich infolge der leib - seelischen Beziehungen an seinem Körper ausprägt. Jedem spezifischen Charakter aber ist ein adäquater G e s c h m a c k zu eigen, der - wie er sich auch in allen anderen Urteilen geltend macht -

Art und Farbe der Kleidung bestimmt. Das trifft zwar nicht für die oft nach rein aesthetischen Gesichtspunkten geistig geplante Marionette zu, aber gerade sie ist noch mehr als die aus der Empfindung geschaffene Figur an ihre Form, an den Stil des zugehörigen Bühnenbildes, an den Gehalt des Stückes und die einmalige Aufgabe ihrer Darstellung gebunden.

Bisher war nur von der menschenähnlichen Marionette die Rede. Im Folgenden wird nun von den darüber hinausweisenden, absolut marionettengemäßen Formen zu sprechen sein, durch welche die Eigenständigkeit dieser Kunstgattung ihre klarste Bestätigung erfährt. -

---

Zweites Kapitel.

DIE MENSCHENUNÄHNLICHE MARIONETTE.

Die Suggestivität der menschenunähnlichen Marionette.

Obwohl die menschenunähnliche Marionette wesensmäßig die selben Voraussetzungen hat wie die menschenähnliche, ist es nötig, sie von jener grundsätzlich zu unterscheiden, da sie innerhalb des Gesamtkunstwerkes Marionettentheater neue Funktionen übernimmt und ihre formalen Anregungen aus ganz anderen Bereichen erhält als die den Menschen meinende Fadenpuppe. Der am Anfang des vorigen Kapitels gezogene Vergleich mit dem Spielzeug trifft hier noch mehr zu als dort - : Die Beziehungen von Spielendem und Spielzeug reichen über das Verhältnis der Partnerschaft hinaus, obwohl dies natürlich teilweise auch hier besteht, wie etwa beim Tiergespielen, dem Teddybären oder dem Stoffhund. Es gibt leben- und sachverwandtes Spielzeug. An ihm bildet sich der spielende Mensch, denn Spiel ahmt nach, verwandelt, erfindet und dichtet. Für das spielende Kind wollen die Welten von Ding und Tier ebenso erschlossen sein wie die des Menschen; ganz zu schweigen von den Bezirken des Übersinnlichen, das beim Kind nur durch die Märchen Eingang findet. In solchem Sinne ist die Marionette das kultivierteste Spielzeug des Künstlers, dessen Weltbild sich nicht mit dem Aufnehmen von Grundfarben begnügen mag, sondern der auch Schatten und Pastelltöne mit zu ertasten sucht, um es sich selbst und Gleichgesinnten anschaulich vorzustellen.

Ein Wesenszug ist allen Spielenden gemeinsam: Die Fähigkeit zur Materialverwandlung. Das spielende Kind sieht in einem Bauklotz nicht ein kubisches Stück Holz, sondern wechselweise den Ziegelstein, die Kiste, die Stufe, das Haus usw. In einer Puppe aber sieht es nicht die Puppe, sondern das, was es daraus macht oder was die Puppe darstellt. Ähnlich geht es dem mit der Marionette Spielenden. Aber während das Spielzeug nur für den Spieler das wird, was er sich dabei denkt, wird die Marionette durch ihre prägnante künstlerische Form und ihr Spiel für alle - Spieler und Zuschauer - verbindlich.

"Es ist eine Illusion, die jederzeit weiß, daß sie Illusion ist, und die jederzeit vergißt, daß sie Illusion ist." - - "Wir wissen jeden Moment: Das sind keine Menschen, Drachen und Geister, und wir glauben

es doch jeden Moment. Wir geraten - vorausgesetzt, daß der glückhafte Augenblick eintritt, wenn die Kräfte der Darsteller und Zuschauer zusammenfließen - in den Zustand, künstlerisch mitschaffende Menschen zu sein als Zuschauer." (Harro Siegel, "Das Wesen des Puppenspiels"; "Der Puppenspieler", 4. Jhrg., H. 9/10/11, S. 139).

Gerade darin liegt ja das Bezeichnende künstlerischen Könnens, einen Gedanken oder eine Empfindung so zu gestalten, daß ein Publikum durch die gültige Form der Gestaltung genötigt wird, das Dargebotene nicht nur zu verstehen, sondern auch mitzudenken und mitzuempfinden. Auch beim Spielzeugtier ist natürlich - soweit es Lebewesen nachahmt - schon ein gewisser Grundausdruck vorhanden. So kann etwa ein Stofftier von vornherein mit einem gefährlichen oder drolligen Wesen gezeichnet sein. Je großzügiger es allerdings gestaltet ist, umso größer sind nachher die Möglichkeiten der Phantasie, ihm auch Eigenschaften anzudichten, die es nicht hat, - neben den tierischen auch allerhand menschliche und dingliche, wenn sich dasselbe Material für ein neues, andersartiges Spiel verwenden läßt. Ein Kind könnte etwa seine vielgliedrige Klapperschlange zum Gartenzaun um ein Puppenhaus werden lassen, oder zur Halskette. Das Spiel gestattet, Unlebendiges mit dem Schein des Lebens zu belehnen und Lebennachahmendes zu verdinglichen. Desgleichen ist die Vorstellung der Ausdehnung variabel, da sie im Spiel auf nichts anderem als dem proportionalen Verhältnis zwischen den einzelnen Gegenständen des Spielens beruht. In allen diesen kindlichen Spielen aber wird die wechselnde Bedeutung des Spieldings nur dem spielenden Kind selbst einsichtig, das dem toten Dinge diese Bedeutung ja selbst verleiht. Im Marionettentheater hingegen sind innerhalb des Bühnenrahmens die Proportionen bereits festgelegt, und durch die Gestaltung des Gesamtausdrucks einer Marionette teilt der Puppenbildner seinem Publikum mit, was die Figur bedeuten soll. Fern von allem Realismus wird der Zuschauer gezwungen, teilzuhaben an der Phantasiewelt des Marionettenkünstlers, ja teilzunehmen an dem Spiel der Puppen. Die Suggestivität der Marionette beruht vor allem darauf, daß sie ein in ihrer Welt vollkommenes Wesen darstellt, dessen 'Leben' sich nach eigenen Gesetzen entfaltet, das den 'neugierigen', geistig wachen Zuschauer zwingt, zu versuchen, seinen Geheimnissen auf die Spur zu kommen, zu erraten, welche Bedeutung diesem merkwürdigen Bühnenwesen in seiner Welt zukommt, und wie sich diese Welt zu unserer eigenen in der Sicht des Dichters und Puppenbildners verhält.

Die verschiedenen Arten der menschenunähnlichen Marionette.

Neben der menschenähnlichen Marionette können auch auf dem Puppentheater Tiere, Dinge aller Art und überirdische Erscheinungen, die aktiv in die Handlung eingreifen, agieren. Da alles Theater vom Menschen ausgeht und sich auf ihn bezieht, ist es nicht verwunderlich, daß oft eine deutliche Tendenz besteht, Nicht - Menschliches mit menschlichen Attributen zu versehen. In der Literatur ist das ohnehin ein bekannter Zug - : Man denke nur an die Volksmärchen oder an Oscar Wildes Erzählung "The Racket", in der Dinge und Tiere vermenschlicht werden. In der darstellenden Kunst wird diese Domäne von den Theaterpuppen fast allein beherrscht. Zwar treten gelegentlich auch auf der großen Bühne menschlich empfindende Tiere und außerirdische Wesen auf, wie etwa der redende Dinosaurier in Thornton Wilders "The Skin of our Teeth" oder im "Hamlet" der Geist des ermordeten Königs; aber solche Szenen sind dort immer ein Regieproblem, weil die Verschiedenheit der Sphären von Menschlichem und Außermenschlichem schwer zu überwinden ist. Andererseits läßt sich gerade im Marionettentheater, wo für die Gestalten, welche auf der Bühne erscheinen, nur der Formwille des Puppenbildners entscheidend ist, Menschliches verdinglichen, vertieren und überirdisch gestalten. Selbst die absolute Loslösung von menschen- oder tierähnlichen Formen ist auf dem Marionettentheater eben darum möglich, weil solche neuen Figuren, die aus dem selben toten Material wie die anderen Puppen gebildet sind, sich mit ihren den anderen Puppen verwandten marionettenhaften Gebärden organisch in den Kreis der eigenständigen Spielwelt des Puppentheaters einfügen.

Im ersten Kapitel wurde die Bauhausmarionette trotz ihrer abstrakten Form zur Gruppe der menschenähnlichen Marionetten gezählt. Das geschah deshalb, weil mit ihrer Verdinglichung gerade der geometrisierte M e n s c h gemeint ist, also ein Abstractum, das es zwar realiter nicht gibt, dessen Bedeutungsgehalt aber gerade durch das Mittel der Abstraktion auf den Menschen abzielt, auf sein nicht mechanisierbares und in Schemata zu fassendes Menschentum. - Umgekehrt zählen bis zur Vermenschlichung getriebene Dinge, Tiere und Erscheinungen deshalb zur menschenunähnlichen Marionettenart, eben, weil sie Dinge, Tiere oder Erscheinungen bleiben. Es ist also wesentlich, zwischen der Überstilisierung menschlicher Züge und der Vermenschlichung des

Nicht - Menschlichen zu unterscheiden.

Die Möglichkeiten, Menschenunähnliches durch die Marionette auszudrücken, sind weitaus größer als die der Darstellung des Menschenähnlichen. Motor aller künstlerischen Arbeit ist die Phantasie. Sie aber darf sich am reinsten dort entfalten, wo sie ohne Muster arbeitet, also frei ist von aller nachschöpferischen Gebundenheit. Absolut unabhängig ist das zwar nur in der Musik mit ihrem raumlosen Material möglich, aber auch die bildenden Künste haben einen weiten Spielraum. Man denke nur an die abstrakte Malerei der Moderne oder in der Literatur an die Gedichte eines Jacques Prévert, die zu den Gegenständen, die sie meinen oft nur eine irrational faßbare Beziehung aufweisen. Oft wird die Idee des Künstlers gerade dadurch so plastisch, weil die raffinierte poetische oder bildnerische Komposition durch Gegeneinandersetzen von Kontrasten mit jedem Detail das Wesentliche trifft.

Ähnlich verhält es sich mit den Phantasiegeschöpfen des Marionettentheaters. Die spielerische Zusammensetzung realer und phantastischer Formen läßt durch den K o n t r a s t das Reale noch wirklicher, das Phantastische noch freier erscheinen, wodurch eben die Gesamtkomposition eine Gültigkeit erfährt, die weit über das Spiel hinausreicht, weil sie letztlich den Widerspruch des Lebens nachschöpft. Wenn Hamlet zu den Schauspielern sagt, es sei die Aufgabe des Theaters, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, so gilt dies auch für die Marionettenbühne. Das Vorhalten eines Spiegels aber bedeutet keine photographische Nachbildung. Schon durch das Bild des Spiegels ist ja gesagt, daß der Künstler es in der Hand hat, auszuwählen, was er darstellt. Er fängt die Natur gewissermaßen in einem Parabolspiegel ein, in dem die äußeren Bilder verändert und konzentriert erscheinen. Der Bühnenschauspieler zeichnet das Leben nach, so wie es in besonders komplizierten Situationen verlaufen würde. Er stellt individuelle Charaktere dar. Aber im Gegensatz zur Schaubühne ist das Puppenspiel fähig, auch jene inneren Visionen durch s i n n b i l d h a f t e Figuren glaubhaft zu veranschaulichen, von denen auf der Menschenbühne nur gesprochen werden kann. Sind die Gebärden des Bühnenschauspielers von der ursprünglichen Empfindung geleitet, so sind die Gebärden der Marionetten Z e i c h e n für Empfindungen des Dichters, die er durch seine Puppe veranschaulicht. Und nicht nur die Gebärden der Marionette, nein auch sie selbst ist eben schon Zeichen, Symbol für einen Bedeutungs-

gehalt, den sie veranschaulicht - , gerade die menschenunähnliche Marionette. - Das bedeutet keine Abwertung des Schauspiels, das überall dort, wo es um mimisch ursprüngliche Gehalte und lebendige menschliche Aussage geht, dem Puppenspiel weit überlegen ist. Es sollte nur gezeigt werden, wie die nachformende künstlerische Arbeit durch die Phantasie so außerordentlich schöpferisch wird, daß sie oft sogar noch dann, wenn ihr ein formal festliegendes Modell diente, etwas völlig Neues schafft. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist die von Walt Disney geschaffene Mickymaus, die - weder Tier noch Mensch - in einer poetisch verzauberten Welt ihr eigenes Leben führt. - Wer im Zoo einen Bären sieht, sieht nur irgendeinen Bären von vielen. Wer aber dem gleichen Tier auf der Puppenbühne zuschaut, sieht d e n Bären. Ob es sich um ein Fabelgeschöpf oder eine nachschöpferische Gestaltung handelt, in jedem Falle - sowohl in der bildenden Kunst, als auch im Marionettentheater - wird eine I d e e veranschaulicht. Jede Art der bildnerischen Veranschaulichung aber ist einmalig.

Die menschenunähnliche Marionette tendiert zur geistig geplanten Gestaltung. - Empfindungsmäßiges Gestalten zwingt zur Einfühlung in das Nachzuschaffende, um sein Wesen möglichst klar auszudrücken. Tiefe Einfühlung ist aber nur in Artverwandtes möglich. Wer sich als schaffender Künstler in ein Tier einfühlen will, weiß nie, ob das Resultat seiner Gestaltung ein Produkt der Einfühlung oder seiner geistig-seelischen Projektion in das Tier entstammt. - Wenn es darum geht, Tiere, Dinge oder Geister zu gestalten, so wird man entweder einen äußeren Eindruck nachschaffen oder ein inneres Bild realisieren. Als dritte Möglichkeit bleibt dem bildenden Künstler, menschlichen Ausdruck auf seine Geschöpfe zu projizieren. Schon dann gestaltet er nach einer reinen I d e e - : Er komponiert seine Eindrücke und Vorstellungen zum geistigen Modell eines Wesens, das es in Wirklichkeit nicht gibt. Ein sprechender und tanzender Gummiball, wie ihn sich der tschechische Puppenspieler Jan Malik erdachte, ist ebensowenig Mensch wie Gummiball, obwohl er mit mimischen und formalen Ausdrucksqualitäten beider bedacht ist. Er verdankt seine Existenz einem geistigen Prozeß. - Nur das Menschliche selbst ~~kann~~ kann zuweilen rein von der Innerlichkeit her künstlerische Gestaltung erfahren. Die Vermählung von Phantasie und Intellekt aber schafft präzisere Formen als die nur Innerseelisches auswertende Kunst, weil durch den Intellekt jene kühle Distanz der Objektivierung geschaffen wird, die der nur innerseelisch bedingten schöpferischen Leistung

versagt bleiben muß.

Die Tiermarionette.

Die am häufigsten vorkommende menschenunähnliche Marionette ist die Tierpuppe.

"Marionettentiere mimen, ohne daß man ihnen Dressur anmerkt oder an deren Nichtdressur Anstoß zu nehmen braucht. Ihre Welt ist dieselbe wie die der Marionettenmenschen, weswegen Tiere auf der Marionettenbühne sich besonderen Verständnisses und besonderer Beliebtheit erfreuen." (H. Merck, "Die Kunst der Marionette", Hamburg 1948, S. 28).

Merck sieht hier ganz richtig den organischen Zusammenhang der Puppenspielwelt, die eben gerade darum so geschlossen wirkt, weil sie durchgehend aus dem Material des bildenden Künstlers geschaffen wird. Gerade das Tier wird im Puppenspiel so wesentlich, weil sein Auftreten den geheimnisvollen Zauber dieser kleinen Scheinwelt des Puppentheaters so sehr unterstreichen kann.

Schon im Leben liegt es nahe, Tieren - beispielsweise Hunden - menschliche Empfindungsmöglichkeiten zuzutrauen, wie etwa Freude und Trauer. Tiere sind Geschöpfe, mit denen der Mensch in Spiel und Leben, abgesehen von ihrer oekonomischen Verwendung, vieles anzufangen weiß. Im Theater kann man das Tier in seiner untergeordneten Funktion als Tier auf die Bühne bringen, es kann aber auch durch seine "Rolle" als Typ vermenschlicht werden. Das eine geschieht beispielsweise in Mozarts "Zauberflöte", wo der den Prinzen verfolgenden Schlange keine andere Aufgabe zufällt, als Schlange zu sein mit ihrer ganzen bestialischen Gefährlichkeit. Das zweite ist auf dem Marionettentheater meist der Fall, weil die Vermenschlichung von Tieren gerade diesem sehr entgegenkommt und ihm Möglichkeiten erschließt, die mit den Mitteln der Menschenbühne kaum zu verwirklichen sind. Ein Tier mit Zügen menschlichen Ausdrucks ist besonders zur Erzeugung jener Ironie imstande, die durch Umkehrung gewohnter Perspektiven entsteht. Der Mensch wird aus seiner zentralen Stellung verdrängt. In die Mitte rückt das Tier oder vielleicht auch das Ding, aus deren "Perspektive" der Mensch eine neue Bewertung erfährt, die ihn nicht mehr über- sondern nebenordnet und ihn auf diese Weise seiner Kreatürlichkeit bewußt werden läßt. Diese Ironie außermenschlicher Wesen über menschliche Eigenschaften ist ein bekannter Kunstgriff der Literatur. Die charmanteste Lösung dieser Art ist heute vielleicht "Der kleine Prinz" von Saint Exupéry. Ein Stoff, der sich in hohem Maße für das Marionettentheater eignet

und erst in jüngster Vergangenheit von der "Augsburger Puppenkiste" gestaltet wurde.

Dieser Einsatz der Tiermarionette in der Ironie ist nur eine Möglichkeit. Sie kann im Puppenspiel auch noch ganz andere Aufgaben übernehmen - : Das Tier kann mit Hilfe seines vermenschlichten Ausdrucks um Liebe für die Art, die es vertritt, werben, wie beispielsweise die "Bremer Stadtmusikanten", und es kann auch seinen Herrn und Gebieter, den Menschen, parodieren, indem es ihm nachahmt. Es hat einen besonderen Reiz, menschlich - charakteristische Eigenschaften auf Tiere zu projizieren; etwa das Eitle, Arrogante, Alberne oder eben einfach das L ä c h e r l i c h e . Die Wirkung ist deshalb so stark, weil der Mensch das einzige zu diesen Torheiten fähige Geschöpf ist, während er sie am Tier als unnatürlich, als im Widerspruch mit dem Wesen des Tieres fühlt, das in der Natur immer es selbst bleibt - , dem die Gabe der Verstellung nicht gegeben ist. Und dann empfindet auch der Zuschauer im Marionettentheater, wie menschlich und un - menschlich es zugleich ist, wenn der Mensch seine Natur verleugnet. Ahmt also das Tier den Ausdruck menschlicher Schwächen nach, so werden diese vollbewußt und dem Gelächter preisgegeben.

Eine dritte künstlerische Möglichkeit liegt darin, in der Tiermarionette diejenigen Züge zu unterstreichen, die wir den einzelnen Tieren kraft unserer'Einfühlung' abzulauschen vermeinen oder die wir ihnen einfach andichten, wie etwa dem Fuchs das "Schlaue und Listige", dem Wolf das "Grimmige" und "Böse", dem Lamm das "Fromme" usw. Gerade für die Gestaltung von Märchen durch das Marionettenspiel wird diese Art der Tiermarionette wesentlich. Sei es, daß der Puppenspieler für Kinder die Aufführung vom "Rotkäppchen" oder "Die sieben Geißlein" plant, sei es, daß er erwachsenen Zuschauern "Reinecke Fuchs" vorzusetzen gedenkt, immer wird er auf diese Formen zurückgreifen müssen. Im "Reinecke Fuchs" verlangt der Stoff übrigens im Ausdruck eine ganz eigenartige Mischform des Ausdrucks der Tiermarionette. Denn in diesem Stoff ist wohl die Notwendigkeit gegeben, den Tieren jenen Ausdruck zu verleihen, den wir ihnen an der Literatur als "spezifisch" im obigen Sinne andichten, andererseits aber sind diese Tiere schon vom Stoff her vermenschlicht, sie sind gleichsam Parodisten des Menschen in seinen bürgerlichen und staatlichen Institutionen und Organisationen wie etwa Familie, Gericht, Königtum usw. An diesem Beispiel wird besonders deutlich ersichtlich, wie sehr schon in einem selbständigen literarisch gestalteten Stoff

dem Marionettentheater gegenüber, das diesen umarbeitet, um ihn auf die Bühne zu bringen, Ausdrucksforderungen an den bildenden Künstler enthalten sein können, die seine freischöpferische Tätigkeit bestimmen und lenken. An diesem Beispiel zeigt sich auch, welche Forderungen an das sensible Einfühlungsvermögen eines Marionettenbildner gestellt werden müssen: Er muß, wenn er für eine lebensvolle Darstellung schaffen will, sich ganz in den literarischen Stoff der geplanten Aufführung versenken. Gelingt ihm das nicht, oder ist der Stoff den Ausdrucksmöglichkeiten des Marionettentheaters nicht angemessen, dann stehen die Puppen nachher beziehungslos neben den Worten, die sie durch ihr Spiel deuten sollen.

Eine weitere Möglichkeit der Tiermarionette liegt in der Herstellung allerlei merkwürdiger Fabelwesen, die entweder aus den Gliedern verschiedener Tiere zusammengesetzt sein können oder ganz frei zu erfinden sind. Davon mehr in dem Abschnitt über die Fabelwesen und Geister auf dem Marionettentheater.

Im übrigen gilt für die Gestaltung der Tiermarionette das gleiche wie für die menschenähnliche Fadenpuppe: sie muß unter Weglassen des Einzelnen die für die jeweilige Tier g a t t u n g , die repräsentiert werden soll, typischen Merkmale haben, eventuell auch in unproportionaler Vergrößerung. Eine Übersteigerung dieser Merkmale entspricht hierbei der unproportionalen Übertreibung von Kopf- und Handformen bei der menschenähnlichen Gliederpuppe.

Mitspielende Gegenstände.

Die Marionette vermag die Realität zu sprengen. Sie hat die Begabung, scheinbar Sinnvolles als Unsinn zu entlarven und im Spiel mit ihren Ausdrucksformen auch die Dinge zu beleben. Auf dem Marionettentheater gibt es keine Materialgrenzen. Alles ist aus demselben Stoff und führt nur ein Scheinleben. Wenn der Staubwedel sich in einen palmenartig verzweigenden Baum, oder der Roßschweif sich in einen Besen verwandelt, dann sind damit komödiantische Möglichkeiten angedeutet, die dem Marionettentheater einen eigenen Aufgabenkreis zuweisen.

Ebenso wie bei der Tiermarionette hat die Phantasie auch bei der Aktivierung der im Spiel vorkommenden D i n g e reiche möglichkei-

ten. Merck berichtet aus seiner Puppenspielpraxis:

"Auch Blumen und Bäume, leblose Gegenstände wie Tische und Schränke, Töpfe, Teller, Gläser und Pokale vermögen, ebenfalls mimisch talentiert, mitspielend in die Handlung einzugreifen." (H. Merck, a. a. O., S. 28).

Keine andere Bühne kann in so reiner Form surrealistisches Theater bringen wie das Marionettenspiel, wo sich alle Materialgrenzen organisch verwischen. Seelisch-Traumhaftes kann sich auf dem Marionettentheater unbehindert mit der Wirklichkeit vermischen und sie verwandeln. So hat beispielsweise die Marionettenbühne von Roger Hayward (U S A) eine phantasievolle Bearbeitung von Goethes "Zauberlehrling" in ihrem Repertoire, und ein anderes amerikanisches Marionettentheater unter der Leitung von R. Bruce spielt ein Stück "Z - 739", dessen Schauspieler aus Haushaltsgegenständen wie Sieben, Löffeln, Quirlen usw. zusammengesetzt sind. (Nach C. W. Beaumont, a. a. O., S. 61). - Gerade der "Zauberlehrling" bietet dem Marionettentheater außerordentliche Möglichkeiten, sich zu entfalten; denn hier werden letztlich die Gestalten selbst verändert. Aus den Gegenständen des Alltags, den Besen, werden drohende dämonische Mächte, in deren Verhalten grausige und komische Züge seltsam ineinander gehen. Gerade dieses Ineinander von Grausigem und Komischen ist so ungemein marionettengemäß. Denn die Marionette vermag zwar das rein Komische hervorragend darzustellen, aber der Bereich des im tiefsten Sinne Dämonischen bleibt dem Marionettentheater verschlossen, weil es ein S p i e l ist, das rein Dämonische aber weit über den Grenzen des puppenhaften Spielens zu suchen ist.

Spiele mit Gegenständen des Alltagslebens erschließen das Wesen der auf der Bühne spielenden Dinge. Denn indem sie diese Dinge verfremden, sie mit Zügen und Möglichkeiten ausstatten, die ihnen nicht zukommen, wird gerade das ihnen Gemäße bewußt. Sie können ähnlich wie die im vorigen Abschnitt erwähnten vermenschlichten Tiere das Allzumenschliche parodieren. Andererseits können Dinge auch so dargestellt werden, daß sie gerade aus ihrem Wesen des "Ding-Seins" handeln und sprechen. In Jan Kaliks Marionettenspiel "Bällchen - Schnellchen" treten neben dem schon erwähnten Ball mit menschenartigen Eigenschaften ein Papierdrachen mit seinen drei Kindern und eine vermenschlichte Vogelscheuche auf. Alle diese Dinge werden anschaulich zu dem, wovon die kindliche Phantasie sonst nur ganz subjektiv zu träumen vermag - : Sie leben. Solche Spiele sind deshalb so außerordentlich kindernah, weil sie das geben, was die geheimsten Wünsche des

Kindes erfüllt.

"Bällchen-Schnellchen ist ein Fußball, ein jedem Kind wohlvertrauter Gegenstand. Er ist aber kein totes oder erst durch Verzauberung belebtes Ding. Er lebt wirklich. Er lebt sein eigenes dingliches Leben. Dem Kind ist das selbstverständlich, weil für das Kind alles Leben hat." (H. R. Purschke, "Kleiner Kommentar zu einem großen Spiel", aus "Perlicko-Perlacko", Fachblätter für Puppenspiel, H. 1, S. 11).

Gerade "Bällchen-Schnellchen" oder "Míček Flíček", wie es auf tschechisch heißt, übte seit seiner Prager Uraufführung im Dezember 1935 einen großen Einfluß auf die Dramaturgie und Technik des für Kinder bestimmten Puppenspiels aus. Es wurde nicht nur auf allen bedeutenderen Tschechischen Puppentheatern nachgespielt, sondern auch ins Rumänische, Englische, Deutsche und Flämische übersetzt. Außerdem wurde es verfilmt, gesendet und 1945 in einer Umarbeitung als Kinderbuch mit Illustrationen von Ondřej Sekora veröffentlicht. (Nach Jan Malik, "Puppetry in Czechoslovakia", Prag 1948, S. 28 f.). Dieser ungewöhnliche Erfolg dieses Puppenspiels ist gewiß nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß Malik nicht nur ein witziger Autor, sondern vor allem ein Mann ist, der es versteht, die Möglichkeiten des Puppentheaters auszuschöpfen. Im dramaturgischen Teil dieser Arbeit wird noch von der szenischen Technik dieses Puppenspiels zu sprechen sein.

Die Geistermarionette.

Auch die auf der großen Bühne oft so unbefriedigend ausfallende Darstellung von überirdischen Erscheinungen ist für die Marionette mit ihren Talenten, auch das Tote und Nicht-Wirkliche zu beleben, kein Problem. - Die Grenze der Darstellungsmöglichkeit für die große Bühne liegt da, wo die Ähnlichkeit mit menschlichen Formen völlig aufhört. Sie ist zwar fähig, Hexen, Engel und Teufel vorzuführen, wirkt aber nicht überzeugend, wenn sie das Wagnis unternimmt, neben menschlichen Spielern gespenstische Wesen durch marionettenartige Figuren darzustellen. Noch heute greift die Bühne, um sich aus dieser Verlegenheit zu helfen, gelegentlich zur M a s k e , zur Symbolisierung durch den Maskentanz. Spielen die Maskenspieler des großen Theaters mit echter Besessenheit, so vermag wohl zuweilen der Eindruck des Dämonischen von ihnen auszustrahlen, weil dem Zuschauer neben der Dämonie der Maske das besessen rhythmisierte Spiel zu einer Ganzheit werden kann, die er - selbst wenn er bewußter Zuschauer bleibt - nicht nur dem Darstellungswillen des Schauspielers zuschreiben möchte.

Die Marionette ist selbst nichts anderes als Maske. Sie kann vieles ausdrücken, was mit menschlichen Darstellern nicht mehr zu machen ist. Sie hat den Vorteil, Dämonen so darstellen zu können, wie sie sich die Phantasie des Puppenschnitzers vorstellen mag, aber der moderne Zuschauer kann zu ihnen nur eine aesthetische Einstellung gewinnen, sie bleiben ganz im Rahmen des Spiels. Im vorigen Abschnitt wurde ja schon erläutert, warum das rein Dämonische in dem spielerischen und puppenhaften Rahmen des Marionettentheaters keine durchschlagende Ausdruckskraft besitzen kann. Gerade in diesem Zusammenhang ist es gut, wenn in der Welt des Puppenspiels immer der Puppenspieler, der eigentliche Schauspieler des Marionettentheaters, zu spüren bleibt - , gerade dann, wenn er seine Welt mit verlebendigten Gegenständen, vermenschlichten Tieren und Gespenstern füllt. Immer wird in diesen Szenen Reife, Humor und zuweilen etwas Ironie des Spielers der puppenhaften Welt des Marionettentheaters die den dargestellten Stoffen gemäße Tiefe und Gewichtigkeit verleihen.

Die Maske der Menschenbühne bietet den Teil für das Ganze. Im Ausdruck entsteht eine Mischform von Menschlichem und Nicht-Menschlichem. Das hat für gewisse Darstellungsaufgaben seine besonderen Vorzüge. Die Marionette aber, also die Maske, hinter welcher sich der Puppenspieler verbirgt, übertrifft in dieser Hinsicht die Möglichkeiten, das Nicht-menschliche im großen Theater darzustellen, bei weitem. Sie ist vollkommene Einheit. Sie bedeutet, weil sie nur sie selbst ist, weil sie durch sich als Bild ein Wesen veranschaulicht. Sie ist nach dem inneren Bilde des Schnitzers geformt, sie ist reinste Schöpfung.

Für die Darstellung des Übermenschlichen durch die Marionette gibt es kein anderes Muster mehr als das, was an menschlichen Vorstellungen davon existiert und nun in einer besonderen Form der Vorstellung des Künstlers konkret wird. Grundsätzlich wird zu unterscheiden sein zwischen den Geistern, die zu dieser Welt noch eine konkrete Beziehung haben und denen, welchen keine andere Realität mehr zukommt als die der reinen Idee. Zur ersten Gruppe zählen diejenigen Marionetten, deren Gesamtausdruck durch Übersteigerung und Komposition menschlicher und tierischer Formen zustande kommt, wie etwa bei Zauberern, Hexen und Teufeln. In dieser Art werden meistens die im "Puppenspiel-Faust" auftretenden Höllengeister Auernahn, Mexiko, Alexo und Vitzliputzli gestaltet. Viele Marionettenbühnen versehen diese oft zwitternaften Wesen mit phantastischen Tierköpfen, menschlichen Händen, Tierbeinen und völlig unwirklichen Proportionen. In der schon erwähnten amerika-

Höllengeister aus dem Faust - Puppenspiel.

Inszenierung: H. Siegel

Textbearbeitung: W. M. Schede.

nischen Inszenierung des "Zauberlehrling" hingegen erscheinen Gespenster, die zwar noch menschenähnliche Hände besitzen, sonst aber in ihrer Verarbeitung aus weißem Schleierstoff keinen eigentlichen Leib mehr haben. Sie sind gewissermaßen körperlos. Diese Marionetten sind wegen ihrer eigenartigen Führungstechnik (Näheres über die Führung auf S. 49) interessant: Ihr Kopf und ihre Hände sind zwar ebenso mit dem Führungskreuz verbunden wie Kopf und Hände der menschenähnlichen Marionette, aber die übrigen Fäden laufen vom Führungskreuz zu den unteren Zipfeln des Schleierstoffes und zu verschiedenen Stellen des Stoffes, die so ausgesucht sind, daß sich durch Anziehen der Fäden eine besonders charakteristische Raffung erzielen läßt. Auf diese Weise erhalten die 'körperlosen' Geister, die ja im wechselnden Licht auch verschiedene Farben nacheinander annehmen können, die Möglichkeit, ihre Gestalt fortwährend zu verändern: Bald wirkt ihr Kopf wie in Fledermausflügel eingebettet, bald so, als ziehe er einen Kometenschweif nach sich, und zuweilen gibt die ganze Gestalt ein grotesk formloses Bild. Unter den geisterhaften Marionetten gibt es eine Puppe, die fast jedes Marionettentheater besitzt: Das Gerippe. Diese Figur ist ja ungemein vielseitig zu verwenden, sei es, daß sie in dem einen Stück als Tod, in einem anderen als Geist eines Verstorbenen oder in einem dritten als groteske Figur einer kabarettistischen Einlage auftritt. Dabei ist es eine alte Puppenspielertradition, diese Puppe so zu bauen, daß sie sich in ihre einzelnen Bestandteile auflösen und wieder zusammensetzen kann. Auch diese Figur ist technisch sehr interessant. In Paul McPharlins Buch "The Puppet Theatre in America" ist diese Puppe mit ihrer Führungstechnik abgebildet und beschrieben (Paul McPharlin, "The Puppet Theatre in America", New York 1948, S. 217). Aus dieser Beschreibung ist ersichtlich, daß die Figur in folgende Bestandteile zerfallen kann: Kopf, Oberkörper, Unterleib, Ober- und Unterschenkel, Ober- und Unterarme. Der zunächst kompliziert erscheinende Mechanismus ist verhältnismäßig einfach. Zunächst einmal hängt auch diese Figur, ebenso wie die menschenähnliche Marionette, am Führungskreuz. Der Trick bei dieser Figur ist, daß sie nicht, wie andere Marionetten, mit Lederstreifen oder Ösen fest verbunden ist. Vielmehr laufen durch den Körper verschiedene Röhren, durch die straffe Fäden gezogen sind, die die Figur zusammenhalten. Alle diese straffen Fäden laufen zum Führungskreuz. Ein Faden hält Kopf, Oberkörper und Unterleib zusammen, zwei Fäden laufen durch die Schultern und in den Armen entlang, zwei andere durch den Unterleib und die Beine zu den Füßen. Sind die in den Röhren laufenden Fäden straff gezogen, so wird die Puppe wie jede andere Mario-

nette geführt, werden diese Fäden locker gelassen und die Führungsfäden straff gezogen, so zerfällt die Marionette in ihre einzelnen Bestandteile. Wenn man dann die in den Röhren laufenden Fäden wieder straff zieht, so setzt sich die Puppe wieder zu ihrer ursprünglichen Gestalt zusammen.

Durch all diese technischen Raffinessen hat das Marionettentheater gerade bei der Darstellung des Menschenunähnlichen außerordentliche künstlerische Möglichkeiten, die mitunter fast an den Zauber des Schattenspiels rühren, das ja zur Darstellung des Unwirklichen noch weit begabter ist als die Puppenbühne. Schon das javanische Schattentheater nutzte seinen Reichtum aus, wenn es neben menschlichen Bildern auch Schemen von wilden Tieren, Riesen, Zauberern und Dämonen auftreten ließ. Die stilisierten Puppen des Schattentheaters wurden deshalb schon immer zur Vorführung religiöser Bilder und Gleichnisse verwandt. Dieses Gebiet ist auch der Marionette nicht ganz verschlossen geblieben. Immer wieder brachte man die Weihnachtsgeschichte auf die Puppenbühne. So schuf Carl Fischer für das "Zürcher Marionettentheater" sein Puppenspiel "Das Gotteskind" und die Figuren dazu. Gerade im Krippenspiel sind alle marionettengemäßen Ausdrucksmittel vereinigt: Die Menschen, die Tiere, der Engel, der Stern. Menschenähnliches, Menschenunähnliches und Übermenschliches schließen sich - aus e i n e m Material geschaffen - zum G e s a m t k u n s t w e r k des Puppenspiels zusammen.

Die Verwandlungsmarionette.

Zuletzt sei noch der Verwandlungsmarionette gedacht, die zwischen der menschenähnlichen und menschenunähnlichen Marionette steht. Sie ist mehr ein mechanisches Wunderwerk als ein künstlerisches Ausdrucksmittel. Rehm beschreibt sie:

"Bemalte Figuren grotesker Art, welche durch einen einfachen Klappmechanismus sich im Augenblick veränderten, d. h. einen anderen Typus zeigten. Besonders berühmt waren die Verwandlungspuppen eines gewissen Franz G e n e s i u s , Mechanikus und Marionettenspieler, welcher mit seinem 'Metamorphosen-Kunst-und Welttheater' lange Zeit Deutschland und Holland bereiste." (H. S. Rehm, a. a. O., S. 189).

Verwandlungsmarionetten trifft man heute nur noch selten auf Kleinkunstbühnen und in Jahrmarktsbuden an. Im künstlerischen Marionettentheater werden sie, außer in Zauberspielen, nur noch sehr selten einmal als Solomarionetten vorgeführt. Ihre Vollkommenheit liegt im

Mechanischen. Ihre Wirkung beruht meistens weniger auf ihrem Ausdruck als auf der Überraschung, die ihre Verwandlung bereitet. Letztlich eine Spielerei, die nur dort eine künstlerische Existenzberechtigung hat, wo sie sich organisch in ein Puppenspiel einfügt.

Drittes Kapitel.

DIE BEWEGTE MARIONETTE.

Der Übergang von der bildenden zur dramatischen Kunst.

Mit der Erörterung der bewegten Marionette schlägt die Arbeit eine neue Richtung ein - : Das Gebiet der Marionettenarten ist im wesentlichen abgeschlossen, und im Folgenden wird vor allem die pantomimische Begabung der Gliederpuppe zu untersuchen sein. Es war schon in den vorangehenden Kapiteln erläutert, inwiefern die Theater spielende Marionette schon auf Grund ihrer Eigenschaft, nichts als Puppe zu sein, für sich die Anerkennung als eigenständige Kunstgattung beansprucht. Dieser Anspruch der Eigenständigkeit wird sich noch vertiefen, wenn man die Puppe im Zusammenhang mit ihren Bewegungsgesetzen betrachtet, die weit von denen jeder anderen Art des Theaters abweichen. Hier verschmelzen statischer und dynamischer Ausdruck der Marionette zur einheitlichen Gestaltung. Wie aber kommt dieser nahtlose Übergang von bildender zu dramatischer Kunst zustande?

Schon die starre Plastik kann auf zweifache Weise den Ausdruck der Bewegung andeuten:

"Alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und sie können in jedem Augenblick ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper." (G. E. Lessing, "Laokoon", XVI., Abs. 5, Ausgabe: "Lessings Werke", hergg. v. G. Witkowski, Leipzig und Wien, o. J. Bd. 4, S. 119).

Dies ist e i n e Möglichkeit. Auch gewinnt - nach Puhonny - die starre Physiognomie der Marionette bereits durch den Wechsel der Beleuchtung eine Mimik. Diese Tatsache beruht nicht zuletzt darauf, daß der Puppenspieler und sein Publikum einen der Situation entsprechenden Ausdruck auf die starre Physiognomie der Puppe projizieren. Schon eine in einer Ausstellung aufgestellte Plastik wird am Abend einen anderen Ausdruck als am Morgen zeigen, wenn die Sonne gewandert ist, wenn sich die Lichtverhältnisse geändert haben. Im Marionettentheater läßt diese Möglichkeit bereits das real werden, was der sich im Licht ausdrucksmäßig nur unbestimmt wandelnden Plastik versagt bleiben muß: Die Darstellung des S u k z e s s i v e n , die hier schon über die A n d e u t u n g des selbst in Wandlung begriffenen statischen Ausdrucks hinausgeht. Aber eben auf der Tatsache, daß Sukzessives bereits in der Plastik a n d e u t b a r ist, beruht die Möglichkeit,

der Marionette den Schein des Lebens nicht ausschließlich durch die Technik der Führung zu verleihen. Auch die Plastik ist ja mit dem Ausdruck des Lebens beschenkt, aber sie kann eben eine Handlung nur "andeutungsweise durch Körper" nachahmen. Das ist ihre Grenze gegen die Darstellung eines Handlungsablaufes, aus dem sie nur einen fruchtbaren Moment zeigen kann. Die "Lebendigkeit" der Marionette beruht aber, da sie in gewissem Sinne, nämlich in ihren Einzelteilen, auch wieder Plastik ist, nicht allein auf ihrem Mechanismus, sondern hier handelt es sich tatsächlich um eine organische Verschmelzung verschiedener Ausdrucksbereiche: Einerseits wird bereits in die Form der Figur eine Ausdruckstendenz hineingearbeitet, die ihrer Art, sich zu bewegen, entspricht, und andererseits wird wiederum der Bewegungsmechanismus der Puppe für eine ihr gemäße Handlungsart (und nicht für eine beliebige!) vorgeformt.

Die Führung.

Bei der menschenähnlichen Marionette werden ein Führungsfaden im Rücken, zwei Führungsfäden an den Kopfseiten, je einer an Hand- und Kniegelenken angebracht. Man kann die Führungsfäden der Arme auch durch eine Öse am Ellenbogen leiten und an den Handgelenken befestigen. Dadurch ergibt sich eine reichere Variationsmöglichkeit der Armbewegungen. Ähnlich wird oft bei der Verbindung zu den Füßen verfahren. Sind alle Fäden befestigt, so wird ein der Puppe angepaßtes Führungskreuz hergestellt.

Dieses F ü h r u n g s k r e u z besteht aus einer Leiste, über die drei Querleisten geleimt sind. Der Spieler hält das untere Ende des Kreuzes in der Hand. Getragen wird die Marionette von den drei Fäden, die zu Kopf und Rücken laufen. Die Beinfäden führen zu der obersten Querleiste, die Armfäden zu der zweiten und die Kopffäden zu der dritten. Der Rückenfaden ist am Stiel des Führungskreuzes befestigt. Kopf- und Rückenfäden sind straff, Arm- und Beinfäden locker gespannt. Zwischen die Kopffäden kann noch etwas Gummiband gespannt sein, um dem Kopf eine gewisse "Eigenbewegung" zu belassen. Hält der Puppenspieler das Führungskreuz steil nach oben, steht die Puppe aufrecht, neigt er die Spitze nach vorn, bückt oder verbeugt sich die Puppe. Arme und Beine der Marionette werden mit der freien Hand des Spielers durch Fadenzug bewegt. Den Eindruck des Gehens erweckt man durch vorsichtiges Hin- und Herdrehen des Führungskreuzes. Dadurch wird bald der eine, bald der andere Beinfaden straff gezogen. Das hat allerdings

Führungskreuz mit Marionette

den Nachteil, daß auch die Armbewegungen in Mitleidenschaft gezogen werden. Deshalb bauen manche Puppenbildner Führungskreuze mit abnehmbaren Beinleisten, sodaß diese Bewegungen mit der freien Hand getrennt vollzogen werden können.

Dieses Führungskreuz ist das einfachste und gebräuchlichste. Natürlich gibt es zahlreiche Abweichungen. Auch gibt es Puppenspieler, die auf jedes Führungskreuz verzichten und die einzelnen Fäden an Fingerringen befestigen, um so die Puppe ganz in der Hand zu haben. Dazu gehört allerdings eine besondere Virtuosität, die nicht jedem gegeben ist.

Das Grundschema des Führungskreuzes wird auch nach der Eigenart der Puppe jeweils variiert. Damen in langen Gewändern brauchen keine Führungsfäden für die Beine, wohl aber besondere Fäden für die Schleppe, um sie in immer neue Falten legen zu können. Ein Pfeifenraucher wiederum braucht einen besonderen Faden, der durch eine Öse vor dem Mund zu der Hand läuft, welche die Pfeife hält usw. - Eine ganz andere Aufhängung ist für die T i e r m a r i o n e t t e n notwendig, die auf allen Vieren und außerdem noch aufrecht gehen sollen: Hier ist das Führungskreuz wesentlich größer. Es hat vier bis sechs Querleisten, weil nicht nur der Kopf, sondern auch der Rücken, der Schwanz und die zu mehreren Bewegungen präparierten Beinglieder einzeln aufgehängt werden müssen. - Ein anderer Fall ist die S o l o m a r i o n e t t e . Sie wird zur Vorführung besonderer Kunststücke tänzerischer oder artistischer Art hergestellt. Da gibt es jonglierende Chinesen, Kunstreiter, Tänzerinnen und die oben erwähnten Figuren, die sich auf offener Szene verwandeln. Sie alle bekommen ein hochkompliziertes Führungskreuz, das der Puppenbildner nach den jeweiligen Gegebenheiten entwerfen muß.

Das Führen der Marionette bedeutet nichts anderes als die Entfaltung der in sie hineingelegten Möglichkeiten. Hier beginnt das eigentliche S p i e l . Der Marionettenspieler muß aus seiner Puppe wieder herausholen, was der Puppenbildner in sie hineingelegt hat. Deswegen wirken auch jene Aufführungen am vollkommensten, in denen beide identisch sind. Darüber hinaus muß der Puppenspieler ein gewisses Maß an schauspielerischem Talent besitzen, um seine Puppe der jeweiligen Situation entsprechende, richtig vorempfundene Bewegungen machen zu lassen. Da jede Puppe für ihre ganz bestimmte "Rolle" mit ihr gemäßen Ausdrucksmitteln versehen ist, und da jeder Typ und jeder Charakter bei gleichen Situationen anders reagiert, wird diese Aufgabe besonders schwierig und bedarf einer äußerst sensiblen Regie. Die Führung einer Mario-

nette ist nicht nur eine technische Fertigkeit, sie verlangt ursprüngliche Talente: Handgeschicklichkeit, aesthetisches Gefühl, Sinn für Bewegung und komödiantische Begabung.

Im Zusammenhang mit den Puppenspielarten wurden im ersten Kapitel die Begriffe "weiche" und "harte" Führung erwähnt. Die "Harte" Führung der Stockpuppe ermöglicht durch ihre starre Verbindung mit dem Spieler eine sichere Kontrolle und Lenkung. Hingegen beruht die Eigengesetzlichkeit der Fadenpuppe gerade auf ihrer "weichen" Führung. Alle Glieder der Fadenpuppe sind bloße zum Ruhepunkt hinstrebende Pendel. Da die Schwerpunkte jeder Marionette - ihrem differenzierten Ausdruck entsprechend - anders gelagert sind, besitzt auch jede Marionette hinsichtlich ihrer Bewegung einen eigenen Ausdruck, mit dessen Wesen sich der Puppenspieler erst vertraut machen muß, um es erfüllen zu können. Dadurch, daß die Marionette zwei entgegengesetzt wirkenden Kräften ausgeliefert ist und in einen S c h w e b e z u s t a n d zwischen beiden gerät, kann sie durch das Übergewicht einer dieser Kräfte im Sinne ihres angepaßten Mechanismus' Bewegungen vollführen, deren feinste Nuancen vorher nicht immer zu berechnen sind. Diese Eigengesetzlichkeit, die oft überbewertet wurde, ist rein physikalischer Natur. Nicht die Puppe spielt, sondern der Mensch spielt mit ihren Möglichkeiten. Obwohl die Marionette durch die Bewegung die Grenzen der Plastik überwindet, bleibt sie dennoch passives Spielding zwischen den aktiv auf sie einwirkenden Kräften. Sie selbst jedenfalls geht nicht, wie Buschmeyer ("Die aesthetischen Wirkungen des Puppenspiels", Diss. phil., Jena 1931, S. 29) schreibt, in aktive Tätigkeit über. Aktives Spielen ist nur aus Vitalität möglich; die aber besitzt die Puppe nicht. Sie kann nur mit dem Schein des Lebens belehnt werden. Theater spielt letzten Endes nur der Mensch, - auch auf der Puppenbühne.

Im vorigen Abschnitt war davon gesprochen, inwieweit die Marionette mit der Plastik verwandt ist, da sich auch in der Plastik das Vorganghafte darstellen läßt. Es war auch davon gesprochen, wie sich die Physiognomie durch die Bewegung im Licht belebt. Hier soll noch einmal darauf eingegangen werden, wie sich die Marionette gerade durch ihren Mechanismus und die Technik ihrer Führung von dem Ausdruck der Bewegung in der Plastik unterscheidet. Bei der Plastik, die einen Bewegungsvorgang darstellt, wie beispielsweise beim Diskuswerfer, kommen dem Betrachter jeweils zwei Schichten ein und desselben Kunstwerkes zum Bewußtsein: das stillstehende Realgebilde und das bewegte Erscheinende (nach Nicolai Hartmann, "Ästhetik", Berlin 1953, S. 95). Bei der Mario-

nette hingegen ist die Bewegung durch den Führungs- und Bewegungsmechanismus mit hineingenommen in die allererste Vordergrundschicht. Die Plastik s c h e i n t sich zu bewegen, die Marionette wird tatsächlich bewegt. Und das ist auch für den Hintergrund dieser beiden Kunstgattungen wesentlich: Bei der Plastik geht es bei der Darstellung eines Bewegungsvorganges um das Schöne, das in diesem liegt, schlechthin. Die bildende Kunst zielt darauf ab, der toten Materie des Steines etwa die Form und den Ausdruck des Lebens zu verleihen, das in ihr erscheinen soll. Der letzte Kunstzweck des bildenden Künstlers ist für ihn das Gelingen dieser Aufgabe, Leben mit seinen Wertgehalten in seinem Material zur Erscheinung zu bringen. Der letzte Kunstzweck der Marionette aber ist nicht ausschließlich, wie bei der Plastik, nur sie selbst, sondern vor allem das P u p p e n s p i e l , für das sie geschaffen wurde. Sie ist also auch Mittel. Sie weist nicht schon in ihrem bloßen So-Sein auf einen erscheinenden Hintergrund, sondern erst im Spiel, im Sich-Bewegen läßt sie zugleich ihre Wesenhaftigkeit als Marionette u n d die Bedeutung des Hintergrundes eines dramatischen Vorganges, in den sie eingespannt ist, für den Zuschauer transparent werden. So werden die Grenzen der Plastik durch die Marionette insofern überwunden, als sie durch ihre Eigenart völlig anders als die Plastik erscheint und auf völlig andere Gehalte hinweist.

Beim Marionettenspiel ist es nicht damit getan, daß ein Puppenspieler die Technik der Führung beherrscht. Er muß auch die richtige Einstellung zu seiner Aufgabe haben. Gervais unterscheidet drei verschiedene Typen von Puppenspielern, die ihm in der Praxis begegnet sind. Der Erste spielt so, daß allein die Möglichkeiten seiner Puppe zur Geltung kommen. Die Rolle, die sie in einem Stück ausfüllen soll, ist ihm Nebensache. Es geht ihm nicht darum, eine Gestalt bestimmter Art durch ihre Bewegungen zu kennzeichnen, sondern nur um die Wirkung der Puppe a l s Puppe auf den Zuschauer. Ein zweiter hingegen hat die Rolle der Puppe so intensiv vor Augen, daß er darüber die Puppe vergißt. Er läßt sie in der Beschäftigung mit der Rolle und ihrer gedanklichen Verarbeitung passiv erscheinen, oder er verlangt um der Vorstellung willen, die er von der Rolle hat, von seiner Puppe Bewegungen, die nicht in ihr vorgeformt wurden und darum unecht erscheinen. Diese beiden Puppenspielertypen verwirft Gervais, weil sie durch das Mißverhältnis von "Rolle" und Puppe den Zuschauer unbefriedigt lassen. Für Gervais ist der vollkommenste Typus des Puppenspielers derjenige, der sich zugleich mit der "Rolle" einer Puppe und der Puppe selbst identifizieren kann (Nach André-Charles Gervais,

"Marionnettes et Marionnettistes de France", Paris 1947, S. 33). Gervais bezieht sich bei seinen Ausführungen auf den Handpuppenspieler, der zu den geschilderten Fehlleistungen noch eher als der Marionettenspieler neigt, weil er die Puppe nicht nur führt, sondern auch selbst spricht. Daß jedoch beim Marionettentheater diese ungemäßen Arten der Puppenführung vorkommen, leuchtet ein. Nur ist es beim Marionettenspieler selten so, daß er sich mit seiner Puppe identifiziert. Das ist beim Handpuppenspieler wegen der direkten Verbindung mit der Puppe eher möglich. Die Marionette aber hängt an Fäden, und jede Gebärde wird auf indirektem Wege übertragen. Deshalb wird der Marionettenspieler kaum von innen her "drauflosspielen" können. Er steht in Distanz zur Puppe, er muß sie beobachten und ständig kontrollieren, ob seine Ausdrucksabsichten bei der Marionette auch gelingen. Gewiß spielt auch hier die Intuition eine große Rolle, hinzu aber muß eine große geistige Wachsamkeit kommen, da der Mechanismus der Marionette, gemessen an dem anderer Puppenarten, so überaus kompliziert ist. Der Marionettenspieler ist schon insofern nicht völlig souverän, als er die Schwerkraft als Gegenwirkung stets mitbedenken muß und durch die oft Überraschungen erleben kann. Eine eingehende Probenarbeit mit der Puppe wird dieses Moment weitgehend ausschalten. Eine solche intensive Probenarbeit könnte für das freiere und oft spontane Handpuppenspiel geradezu lähmend wirken.

Artur Kutscher hat auf die "Eigenwilligkeit" der Marionette hingewiesen:

"Der Marionettenspieler schafft den Ausdruck nicht frei und willkürlich aus sich selbst heraus, ordnet nicht seine körperlichen und seelischen Regungen der Puppe über, er ordnet sich der Puppe unter, nimmt die Gesetze ihrer Führung aus ihr, gibt ihr im Gegensatz zur Handpuppe einen entmenschlichten, rein puppenhaften Ausdruck." (A. Kutscher, "Grundriß der Theaterwissenschaft", München 1949, S. 337 f.).

Dieser "Eigenwilligkeit" der Marionette sucht der Puppenspieler durch die Vorformung der Marionette für ihre "Rolle" zu begegnen. Die Vorformung gehört ja im tieferen Sinne bereits mit zum Puppenspiel, denn nur derjenige kann überhaupt gute Marionetten bauen, der sie im Hinblick auf die Bühne anfertigt und sie für eine bestimmte Spiel- und Bewegungsweise anlegt. Sache des Puppenspielers bleibt es dann, der "eigenwilligen" Marionette auf den Proben ihre feineren und unwägbaren Möglichkeiten abzulauschen.

Dies sei an einem Beispiel verdeutlicht - : Die Kölner Marionettenspie-

lerin Helga H ö n t g e s b e r g besitzt eine Art Mickymaus, deren Ausdruck auf der Mitte von Mensch und Tier liegt. Sie besitzt einen langgezogenen Mausekopf mit übergroßen holzgeschnitzten Ohren, blauen Augen und einer aufklappbaren, spitzen, leicht nach oben gewölbten Schnauze. Eine dicke rote Kordel deutet den langen Hals an und bildet das Bindeglied zum birnenförmig geschnitzten Rumpf, auf den in bunten Farben Jacke und Höschen gemalt sind. Arme und Beine bestehen wiederum aus der gleichen roten Kordel wie der Hals, mit dicken Knoten an den Stellen, wo ein Gelenk angenommen ist. Hände und Füße bestehen aus vier großen, oberhalb gewölbten runden Scheiben, die an der Oberseite mausgrau und unten fleischrot bemalt sind. Hinten aus dem Höschen hängt ein langer Schwanz aus Bindfaden. - Fäden sind an den beiden Kopfseiten sowie zum Klappen des Maules, an den Bauchseiten in der unteren Nähe der Schwerachse sowie an Händen und Füßen angebracht. - Durch die Behandlung des Halses und der Gliedmaßen besitzt diese Marionette überhaupt keine Starre. Alles an ihr ist auf Bewegung angelegt, und zwar auf ganz bestimmte: Steht die Puppe aufrecht, so wirkt ihre "Mimik" menschlich-pfiffig, wird der birnenförmige Rumpf vorgezogen, so überträgt sich durch den heraushängenden Bauch das Bild des schlecht erzogenen Kindes auf die ganze Figur, zieht man den Rumpf nach hinten und lockert alle Fäden, kauert sich die Puppe zusammen und wird ganz Maus. Im Stehen vermag sie mit ihren paddelnden Bewegungen kleinmädchenhafte Zagheit zu parodieren. Kauert sie, so kokettiert sie mit ihrer eigenen Niedlichkeit und Drolerie als Maus. Sie ist also von vornherein darauf angelegt, Menschliches zu vertieren und Tierisches zu vermenschlichen. Dieses Talent ist sowohl im plastischen Ausdruck als auch in der Vorformung der Bewegungsmöglichkeiten herausgearbeitet. Das, was noch aus dem Wesen der Marionette erfragt werden muß, sind gewisse feine Nuancen, die der Puppenspieler aber beherrschen wird, wenn er sich mit der Marionette vertraut gemacht hat.

Der Puppenspieler muß vor allem darauf achten, daß die Gebärde mit dem Gesamtausdruck der Marionette harmoniert. Sie hat ihren eigenen, entmenschlichten Ausdruck, der sich am Wesentlichen genügen läßt. Dem muß die Gebärde entsprechen. Raffinierte Virtuosität wirkte ebenso peinlich wie eine wachsfigurengetreue Nachahmung menschlichen Ausdrucks durch die Puppe. Die Marionette ist nicht nur Puppe, sie ist zugleich auch Maske des Spielers. Ihre Stärke beruht auf der Paradoxie, daß menschliches Wesen mit nicht-menschlichen Mitteln ausgedrückt wird. Die Lebendigkeit der Puppe ist Schein, sie i s t nicht etwas, sie b e d e u t e t nur.

Die Bewegungen der Marionette.

Es gibt eng- und weitbewegte Armgebärden. Letztere sind das stärkste Ausdrucksmittel der Marionette. Denn die Arme sind deren am sichersten zu führende Glieder. Die engbewegte Geste ist in ihrem Sinn nur dann eindeutig zu verstehen, wenn sie aus unmittelbarer Nähe erfaßt wird und mimische oder andere körperliche Ausdrucksmomente hinzukommen, die ihren Gehalt festlegen. Wegen der Kleinheit der Marionette und ihrer Unfähigkeit zur Darstellung des Details scheidet die engbewegte Geste hier so ziemlich aus. Die w e i t b e w e g t e Gebärde, wie z. B. die des Hinweisens, des gestischen Unterstreichens, des Umfassens, des Bittens oder des Drohens, ist allgemein verständlich und verbindlich. Ihre Ausdrucksmöglichkeiten sind reich genug, um auf menschlichen Grundeigenschaften beruhende Handlungen oder Reaktionen mitzuteilen. Sie kommt somit der Marionette entgegen, die schon vom plastischen Ausdruck her auf das Wesentliche eingestellt sein mußte.

Im Spiel der gegeneinander wirkenden Kräfte, denen die Fadenpuppe ausgesetzt ist, erhalten die Bewegungen jene entschwerte Leichtigkeit, in welcher sich wiederum die Entmenschlichung bestätigt - : Jede menschliche Bewegung kommt aus dem Zentrum des Körpers in unmittelbarer Abfolge von Antrieb und Ausführung, während sie bei der Marionette mittelbar erfolgt. Die menschliche Bewegung unterliegt organischen, die der Puppe physikalischen Gesetzen. Der Inhalt einer menschlichen Gebärde ist eins mit der Empfindung, die sie auslöst. Die Marionette hat keine Empfindungen. Ihre Bewegung ist Nachahmung menschlichen Ausdrucks mit menschenfremden Mitteln. Die menschliche Gebärde ist vorwiegend engbewegt, nur in Situationen extremer innerer Spannung oder als Ausdrucksgeste für ein Besonderes groß. Da die Marionettengeste fast immer weitbewegt sein muß, um verstanden zu werden, übertreibt die Puppe auch Kurven und Linien von Gesten, die dem Ausdruck schwacher und mittlerer Empfindungen entsprechen. Die Gewichtslosigkeit ihres Körpers gestattet aber, diese Bewegungen mit einer solchen Leichtigkeit auszuführen, wie sie dem Menschen nicht möglich ist. So wird die Marionette das Feinere groß, das Gröbere übergroß darstellen - , im Kontrast zu ihren leiblichen Proportionen. Das aber verhilft ihr zu jener Eindeutigkeit, in welcher sie dem Ausdruck des Bühnenschauspielers überlegen sein kann. Dennoch bleibt sie g r a z i ö s auf Grund ihrer Leichtigkeit, ihres harmonischen Körperbaues und ihres nur den Schwerpunkten, nicht aber seelischen Hemmnissen

unterworfenen Leibes. Die Grazie beruht - ähnlich wie beim Menschen - auf ihrer U n b e w u ß t h e i t , ist also bei der Marionette vollkommener als sie sonst irgendwo sein könnte.

"Alle Gebärden in ihrer erzwungenen Spärlichkeit sind vom Irdischen entfernt, vor allem die extremsten: die der Freude, der Feierlichkeit und des Schmerzes. Das Stück Schicksal, das sie, halb Clownerie halb Pathetik, uns vortäuscht, wird unbemerkt zu etwas anderem, etwas Fremdem, etwas aus einer wundersamen, fast metaphysischen Welt." (Merck, a. a. O., S. 26).

Die Marionettengeste ist nicht nur charakteristisch für das, was sie ausdrückt, sie ist es auch für sich selber. Sie bleibt puppenhaft - also vom Menschen aus gesehen: stilisiert. Darin mag wohl vor allem die verzaubernde Fremdheit der Marionettengesten liegen, wie sie Merck beschrieben hat. - Die Ausdrucksbereiche der Puppe stehen also im scharfen Gegensatz zu denen des Menschen: Der Mensch ist Subjekt, die Puppe Objekt. Das wird für die Dramaturgie des Marionettentheaters wichtig werden, denn die Puppenbühne muß ihre Stoffe anders verarbeiten als die Schaubühne, weil diese mit lebendigen Darstellern, jene mit menschenfremden Mitteln arbeitet.

Am einsichtigsten wird das menschenferne Wesen der Marionettenbewegungen, wenn man bedenkt, daß die Puppe keinen Atem besitzt, dessen Rhythmus mit der leibseelischen Bewegung harmoniert. Nicht zuletzt beruht das Unirdische der Marionette auf ihrer "Atemlosigkeit". Alles Leben atmet, und die Empfindung von Leben ist unbewußt identisch mit der des Atmens. So wird die Marionette auch gar nicht als lebendig empfunden, sondern - wenn die Illusion gelungen ist - als ein verzauberndes Spiel mit Symbolen, die Zeichen für wesentliche Gehalte des Lebens sind, also eine Vergeistigung. Jede Bewegung der Marionette wirkt unwirklich im Vergleich mit den entsprechenden menschlichen Gesten und zugleich doch echt als Puppengebärde. Da die Marionette ihre Bewegungen nicht aus ihrem Zentrum hervorruft und sich nicht selbst mit der Schwerkraft auseinanderzusetzen hat, kann sie sich auch nicht "menschlich" fortbewegen. Sie geht nicht, denn ihr Schritt kann den Körper nicht weitertragen, da er selbst getragen wird, sondern sie hüpft, gleitet und schwebt - , gelegentlich die Schrittbewegung andeutend. Aus dem gleichen Grund kann sie auch nicht fest stehen. Sie hängt. Müßte sie sich auf ihre Beine verlassen, fiele sie zusammen, da sie der Schwerkraft keine Gegenkraft bieten kann. Der stehende Mensch verteilt sein Gewicht entweder gleichmäßig auf beide Beine oder auf Stand-und Spielbein. In solcher Haltung vermag er längere Zeit ruhig zu stehen. Auch das kann die Puppe nicht. Denn keine Hand ist ruhig genug, sie so

zu halten, daß sie mit einem oder beiden Beinen den Boden fest berührt, ohne gleich darauf wieder zu pendeln oder in sich zusammenzuknicken. Sie muß sich immer leicht bewegen, vom Boden abstoßen und ihn doch gleich wieder berühren, um nicht in hilfloses Schwingen zu geraten. Soll sie an einem Platz länger verweilen, muß sie sich setzen oder zumindest anlehnen, damit nicht alle Schwerpunkte ihres gelenkigen Körpers in der gleichen Richtung ziehen. Deshalb ist sie durch ihre Eigenart gezwungen, immer in Bewegung zu bleiben.

Der Marionettenkörper befindet sich also stets in leichtem Schwingen, das sich auch den nicht willkürlich gelenkten Gliedern mitteilt, welche rein physikalisch zu der Grundbewegung die Ausgleichsschwingungen vollführen. Es ist dies das Geheimnis der Harmonie aller Marionettenbewegungen, ihrer seiltänzerischen Gelöstheit - , denn der sich normal bewegende Mensch entwickelt seine sinnvollen Gesten aus dem Bewußtsein, und der unbewußte Ausdruck bleibt meist verkümmert und deshalb auch so vieldeutig. Dem physikalischen Ausgleichsstreben stehen so viele Gebundenheiten entgegen, wie (nach H. v. Kleist, "Über das Marionettentheater", Insel-Verlag 1944) unvorteilhafte Anordnung der Schwerpunkte, innere Hemmungen und habituell Gewordenes. Die harmonische Schwingung aber wirkt so gelöst, wie sie dem Menschen kaum in der Ekstase möglich sein wird. Die Art der Schwingungen zu bestimmen, um jeweils einen ganz spezifischen Ausdruck marionettenhaften "Lebens" zu erwecken, ist Sache des Puppenspielers. Sie ist - abgesehen von der "Anatomie" der Puppe - vor allem durch die Aufhängungsweise bestimmt. Wie schon im vorigen Abschnitt erwähnt, werden die Köpfe mancher drollig nickenden Puppen nicht direkt mit dem starren Holz des Führungskreuzes verbunden, sondern man koppelt noch ein Stück Gummiband dazwischen. Dessen der Schwerkraft entgegenwirkende Zugkraft entwickelt zu jener proportionale Ausgleichsschwingungen, wodurch die Kopfbewegungen besonders gelöst erscheinen. In den gelösten Bewegungen der Fadenpuppe zeigt sich ihre "Eigenwilligkeit", welcher sie der Marionettenkünstler mehr oder weniger überläßt, um den Anschein zu erwecken, die Marionette bewege sich wie ein lebendiges Wesen aus sich selbst, um sich im Spiel der gegeneinander wirkenden Kräfte zu behaupten.

Am deutlichsten kommt die Vorformung der Bewegung bei der Solomarionette zum Ausdruck. Bei ihr wird die für eine bestimmte Art zu spielen

geschaffene Führung und Konstruktion besonders sinnfällig. Das gilt vor allem für Marionetten mit artistischen Fähigkeiten, wie z. B. tanzende, jonglierende oder ballspielende Puppen, für Zirkusmarionetten, "Seiltänzer" u. ä. - Gerade tanzende Puppen werden immer wieder auf die Marionettenbühne gebracht. Hier liegt ein besonderes Problem: Denn eigentlich ist die Marionette wenig geeignet, die kunstvollen Formen menschlichen Bühnentanzes exakt nachzuvollziehen. Mit ihren zeichenhaften, deutenden Gebärden neigt sie vielmehr zur Pantomime. Diese Problematik soll im einzelnen im 7. Kapitel ("Tanz und Pantomime auf dem Marionettentheater") behandelt werden. Denn bei der Erörterung dieser Fragen kommt man ohne die dramaturgische Analyse von Tanz und Pantomime nicht aus.

Seltsam, welcher Zwiespalt auch wieder in der Bewegungsweise der Marionette liegt. Während die fallenden Bewegungen der Glieder meist rund schwingend sind, wirken die gezogenen oft eckig, weil letztere von einem Kraftzentrum außerhalb der "Pendelpuppe" gelenkt werden. In solchen Momenten kann die Figur dem Zuschauer als Ding bewußt werden, aber dann verwischt sich dieser Eindruck, und das verzaubernde Spiel beginnt von neuem, von dem man weiß, was es ist, und es doch wieder vergißt. Wie die Solomarionette mit ihren Bewegungen ganz auf ihre Aufgabe abgestimmt ist, läßt sich begreifen. Denn im Grunde wird mit ihr kein Charakter, sondern eine Fertigkeit vorgeführt. Wie aber kommt es dazu, daß die Gebärde imstande ist, den Anschein des Charakteristischen zu erwecken? Die Erklärung ist einfach - : Einmal gibt es gewisse zu einer bestimmten Figur gehörige Bewegungen, die von vornherein angelegt werden können, wie beispielsweise das Kopfwackeln eines alten Mütterchens, oder bei der Tiermarionette der lange Hundeschwanz, durch den sich die "Gemütsschwingungen" seines Trägers offenbaren. Andererseits liegt jedoch die größere Möglichkeit in der bildnerischen Gestaltung von Kopf, Physiognomie und Händen, den Armen und dem übrigen Körper. Das, was die Marionette vor allem zum Typus oder Charakter macht, ist der Ausdruck ihres "Habitus'"; beispielsweise droht der Gewalttätige mit der Faust, der Schelmische mit dem Finger, der Erregbare mit der flachen Hand usw. - Das jedoch, was die Puppe nicht vollbringen kann, leistet die Phantasie der Zuschauer. Über das, was die Bewegung im Zusammenhang mit einer gut gearbeiteten Physiognomie aussagen kann, berichtet Arnet, der schon im ersten Kapitel zitiert wurde, in der Fortsetzung seiner Beschreibung von Gauchats Maria:

"Ja, dieses geheimnisvolle Zusammenspiel von im Holzgesicht ruhender Mimik und Gestik! Eine kleine Bewegung des Kopfes genügt, und schon ist aus einer Lachenden eine Weinende geworden. Mit der Gebärde kann die Mimik nicht nur verdeutlicht, sondern auch dementiert und aufgehoben werden. Die Mimik lebt nicht aus sich allein, sie lebt auch von der Gebärde. Mit einer Armbewegung sind das Weinen oder Lachen, die Zuversicht oder der Zweifel aus dem Gesichte ausgelöscht." (Walter Arnet, a. a. O., S. 8).

Das Gleiche gilt auch für die menschenunähnliche Marionette. Ihre Vorformung ist nur ungleich bewußter. Typisches und Charakteristisches wird mit der Berechnung sinnfälliger Wirkung in die Puppe hineingelegt, wie etwa die Fähigkeit einer Katze, den Buckel zu krümmen, vermittels einer Spirale, oder der Paßgang eines Elefanten durch besondere Verknüpfung der Führungsfäden. Die Spirale müßte in diesem Falle von einem besonders dünnen und elastischen Draht gebildet werden. An den Enden und in der Mitte dieser Spirale, die den ganzen mit "Fell" umgebenen Rumpf der Katze ausfüllt, werden die Führungsfäden befestigt. Werden alle drei Fäden gleich straff angezogen, so geht die Katze in normaler Haltung. Zieht man hingegen nur den mittleren Faden, so macht die Katze einen Buckel. Für den Paßgang des Elefanten müßten die beiden linken und rechten Beine miteinander verbunden sein. Soll der Elefant laufen, so brauchen nur die an den Vorderbeinen befestigten Fäden gezogen zu werden, - genau wie beim Gehen der menschenähnlichen Figur.

Die Erscheinung eines Geistes, der aus Kopf, Mantel und sonst nichts besteht, vermag sich - scheinbar schwerelos - durch den Raum zu bewegen. Wie eine solche Marionette gebaut ist und technisch funktioniert, wurde bereits auf S. 45 beschrieben. Gerade das ist ja das spezifisch marionettenhafte, daß die Puppen unabhängig von den physikalischen Gesetzen erscheinen können, an die der menschliche Schauspieler gebunden ist. Musikinstrumente können den Händen der Musikanten entgleiten und sich selbständig weiterspielen, abstrakte Gebilde lassen sich wie beseelte Wesen durch den Raum bewegen, und menschenähnliche Figuren kann man auf offener Szene leiblich verwandeln. Ein Gerippe zerlegt sich in seine einzelnen Glieder, und scheinbar dekorative Bestandteile eines Bühnenbildes schließen sich zu einer Figur zusammen. Eine geschickte Beleuchtung kann diesen Wechsel aller irdischen und unirdischen Erscheinungsformen unterstützen, indem die Puppen jetzt grünlich phosphoreszieren, dann in diesseitiger Helle greifbar nah erscheinen und darauf wieder in blauer Nacht verschwinden. Diese technischen Möglichkeiten machen die

Marionettenkunst sehr geeignet für die Darstellung surrealistischen Theaters. In Wilders "The Skin of our Teeth" spielen ja auch Dinge, Tiere und Erscheinungen im dramaturgischen Ablauf eine bedeutende Rolle, um die Doppelbödigkeit der realen Welt zu versinnbildlichen. Dieses Wildersche Drama ist zwar kein Stück, das sich für das Marionettentheater eignete - dazu ist es zu personenreich und im Aufbau zu kompliziert - , aber die Wildersche Dramentechnik ist ein gutes Muster für den Dichter des Marionettentheaters, weil in ihr das Hintergründige mit Mitteln transparent gemacht wird, über die das Marionettentheater in größerer Vollkommenheit verfügt als die Schaubühne, weil eben Mensch, Ding, Tier und Geist so organisch nebeneinander erscheinen, wie schon im zweiten Kapitel dieser Arbeit ausgeführt wurde.

Es ist oft geschrieben worden, die Marionette sei, da sie keine Seele besitze, nur zur Darstellung rein äußerlicher Geschehnisse geeignet. So schreibt Eleonore Rapp:

"Wie die Marionette sich nur in wenigen begrenzten Bewegungen ausdrücken kann, alle Ausdrucksmöglichkeit auf ein bestimmtes Maß an Beweglichkeit zurückgeführt ist, so bleiben auch im echten Puppenspiel Handlung und Form, äußere und vor allem innere Vorgänge auf das Ausdrucksvollste und Primitivste beschränkt. Eigentlich ist nur die Darstellung rein äußerlicher Geschehnisse möglich, die durch Fäden gelenkt werden können; alles andere muß durch Erzählung ersetzt werden." (E. Rapp, "Die Marionette in der deutschen Dichtung vom Sturm und Drang bis zur Romantik", Diss. phil., München 1917; S. 5).

Gewiß, die Marionette ist seelenlos. Dennoch vermag sie den A n - s c h e i n von Beseelung zu erwecken - : Die Marionette ist ebenso wie jedes andere Kunstwerk, wie jede Handschrift, wie jeder formgewordene Inhalt ein sachlicher Ausdruckswert des Erzeugers, in dem sich Geist und Seele sowie seine Talente spiegeln. Marionettenschöpfer und Spieler fühlen sich in das Wesen ihrer Vorstellungen ein, ehe sie diese verwirklichen, und auf solche Weise erhalten die Marionetten einen gewissen Anteil der Seele ihres Meisters, von der in den Puppen immer ein Stück erhalten bleibt in derjenigen Seele, die der Puppenkünstler ihnen verleiht. Das bedeutet für die Bewegung: Die Marionette vermag Empfindungen auszudrücken. Eine bestimmte Kopfhaltung spielt dem Zuschauer ernste Gestimmt-heit vor, ein in Händen vergrabenes Gesicht Weinen, ein vor die Stirn geführter Arm Nachdenklichkeit, Knieen mit erhobenen oder gefalteten Händen: Gebet. Allerdings sind diese Möglichkeiten nicht sehr groß, denn das Schwergewicht liegt ja auf einer sehr distanzierten Darstellung des Menschlichen. Auch ein Spiegelbild empfindet ja nicht das, was es doch überzeugend darstellt. Und doch

erweckt das Spiegelbild den Anschein, als sei sein Inhalt von innen her ausstrahlend und nicht aufprojiziert. - Der Vergleich scheint zu hinken, denn zum Spiegelbild gehört ein entsprechendes reales Gespiegeltes. Aber ist die Marionette in einem höheren Sinne nicht doch etwa Ähnliches, wenn sie das innere Bild, nach dem sie geformt wurde, veranschaulicht?

Viertes Kapitel.

DAS MARIONETTENTHEATER.

Marionettentheater als eigenständige Kunst.

Das Marionettentheater bietet sich in einem ganz anderen Rahmen als die große Bühne dar, und es ist nicht nur die Puppenhaftigkeit und Eigenartigkeit der Marionetten selbst, sondern auch die Bühne mit ihrem kleinen Ausschnitt und der geringen Tiefe, durch die das Marionettentheater gegenüber der Menschenbühne und den anderen Puppenspielarten einen eigenen Platz behauptet. Die Puppenhaftigkeit der Marionetten und die Kleinheit der Guckkastenbühne lassen dennoch das Marionettentheater gegenüber der großen Bühne nicht geringer erscheinen. Und Charles Magnin, der Geschichtsschreiber der Marionettenkunst, sieht gerade in diesen charakteristischen Eigenschaften des Marionettentheaters das Wertvolle, wenn er im Vorwort zu seinem Buch schreibt:

"Il s'agit, j'en conviens, d'un spectacle en miniature: In tenui labor; mais qu'importe l'exiguïté du cadre, si, entre ce châssis de six pieds carrés, sur le plancher de ce théâtre nain, il se dépense, bon an mal an, autant et plus peut-être d'esprit, de malice et de franc comique, que derrière la rampe de beaucoup de théâtres à vaste enceinte et à prétentions gigantesques?" (C. Magnin, "Histoire des Marionnettes en Europe", Paris 1852, S. 4).

Infolge der Eigengesetzlichkeit der Fadenpuppe, die in den ersten drei Kapiteln nachgewiesen wurde, erhält das Marionettentheater einen ganz bestimmten Aufgabenkreis, in dem nur dieses und keine andere darstellende Kunstform sich bewähren kann. Der entmenschlichte und oft starre Marionettenausdruck erfordert einen Spielcharakter, der sich organisch aus den Möglichkeiten der Puppe entwickelt. Ihre Tragik und Komik ist eine andere als die der Menschenbühne, weil sie nicht nachempfunden, sondern mittelbar veranschaulicht wird. Denn das, was mit der Marionette auf dem Puppentheater geschieht, ist ja nur Versinnbildlichung von Inhalten geistigen oder seelischen Erlebens. Marionettenspiel bleibt gleichnishaft - , sei es für einen Sachverhalt, eine menschliche Empfindungsmöglichkeit oder eine Idee. Deshalb wählt die Puppenbühne sich meistens auch Stoffe, die mehr traumhaft als realistisch sind. - Die Stilreinheit einer modernen Marionettenaufführung ist schwer zu übertreffen, weil im allgemeinen Puppen, Dekoration und Inszenierung - wenn nicht gar das Stück - von einem einzigen Künstler geschaffen sind. Magnin sagt in seinem Vorwort (a. a. O., S. 3), die Musen aller bildnerischen, poetischen und mechanischen Künste hätten an der Wiege der Marionette Pate gestanden. Über ihr Zusammenwirken soll hier gesprochen

Die Bühne.

Die Marionetteninszenierung wird von Anfang an durch die Bühnenform des Puppentheaters sowie dessen technische Möglichkeiten bestimmt. Deshalb sollen zunächst die bühnenmäßigen Gegebenheiten des Puppenspiels besprochen werden. Die Fadenmarionette wird von oben geführt. Um dies zu ermöglichen, befindet sich hinter der Bühne ein erhöhter Laufsteg, eine "Brücke", von der aus die Spieler ihre Puppen dirigieren. Aus diesem Grunde kann die Spieltiefe der Bühne nicht erheblich mehr betragen als eine Armlänge, denn sonst müßte der vordere Raum ungenutzt bleiben. Dann aber würde man die Gebundenheit der Marionette als Mangel empfinden, weil sie sich in dem Bereich, der ihre "Welt" ausmacht, nicht "frei" zu bewegen vermag. Um dennoch eine gewisse Tiefenwirkung zu erzielen, haben einige Marionettenbühnen auch über dem Proszenium einen Laufsteg angebracht. Die Bühne wird also von zwei Brücken bespielt. Hierdurch aber wird ein Raum geschaffen, den die kleine Marionette selten beherrschen wird. Sie wird zum beweglichen Teil eines sonst starren Bildes. Nur dort, wo eine starke Künstlerpersönlichkeit fähig ist, die Marionette und den vergrößerten Bühnenraum wieder in ein harmonisches Verhältnis zu setzen, werden sich gelegentlich künstlerisch befriedigende Lösungen erzielen lassen. Die Marionette müßte dann mit dem Raum wachsen. Eine tiefe Marionettenbühne müßte - der Tiefe proportional - auch einen höheren und breiteren Bühnenrahmen haben. Dadurch müßten aber auch die Fäden, an denen die Puppen geführt werden, länger sein. Das wiederum gestaltete das Spielen noch komplizierter. Aus diesen Gründen begnügen sich die meisten Marionettentheater mit einer Brücke.

Sollen mehrere Puppen auf der Bühne auftreten, so muß diese möglichst breit angelegt werden, damit entsprechend viele Puppenführer - etwa drei bis vier - hinter ihr Platz haben. Andererseits muß die Bühnenöffnung ziemlich niedrig sein, damit die Hände der Spieler dem Publikum verborgen bleiben. Somit ist die Marionettenbühne breit, von geringer Raumtiefe und mit einem niedrigen Proszenium. Das Marionettenspiel wirkt infolgedessen reliefartig. Durch die Schmalheit des Raumes wird die Puppe unterstrichen.

Da im allgemeinen jeder Spieler nur e i n e Puppe führen kann, lassen sich auf der Marionettenbühne selten mehr als drei Figuren zugleich zeigen. Schon eine einzige Figur ist imstande, den Raum zu erfüllen, denn alles das, was an einer schauspielerischen Leistung im großen Theater als selbstverständlich empfunden wird, weil es den ganz organi-

schen Möglichkeiten des Menschen entspricht, erregt hier Aufsehen und Bewunderung. Halb bleibt dem Zuschauer das menschenfremde Wesen der Puppe immer bewußt.

Auf dem Marionettentheater gibt es eigentlich nur zwei Auftrittsmöglichkeiten: Von links und rechts. Denn der Marionette ist es wegen ihrer Fäden unmöglich, etwa von hinten durch Türen oder Fenster hereinzukommen - , es sei denn, diese sind nach oben geöffnet. Wollte man die Zahl der Auftritte vergrößern, so müßten allenfalls mehrere Gassen angedeutet werden, die sich aber nicht in Soffitten oder Bühnenbögen fortsetzen dürften, da sonst die Marionette in ihrer Bewegungsfreiheit wieder auf einen Teil der Bühne beschränkt würde.

Das Marionettentheater ist grundsätzlich eine Guckkastenbühne. Alle anderen Bühnenformen, mit denen gerade in der Gegenwart viel experimentiert wird, wie etwa die Podiumbühne, der Laufsteg oder die Manege, sind für das Marionettenspiel nicht geeignet, weil das Marionettenspiel schon rein technisch auf die Form des Guckkastens angewiesen ist: Die Puppenspieler, die Hände, welche das Führungskreuz halten, müssen unsichtbar bleiben. Eine Ausnahme gibt es nur bei einzelnen Solomarionetten, die wohl auch einmal von einem Komiker im Zirkus oder im Varieté vorgeführt werden. Diese Puppenspieler unterhalten sich dann oft auf mehr oder weniger witzige Weise mit ihren Puppen. Aber diese Art von Marionettenspiel hat sehr wenig mit echter Marionettenkunst zu tun, weil sie die Puppe aus ihrer eigenen Welt herausnimmt und sie nur für eine Art seichter Unterhaltung benutzt. - Die Guckkastenbühne des Marionettentheaters besteht im allgemeinen aus einem leicht aufstellbaren und zusammenlegbaren Holz- oder Stahlrohrgerüst, dessen Proszenium mit Stoff verkleidet wird. Die beiden Hauptbestandteile der Marionettenbühne sind die Brücke, auf der die Puppenführer stehen und die eigentliche Bünne, auf welcher die Marionetten erscheinen. Die Brücke liegt hinter der Bühne und im Verhältnis zum Bühnenboden so, daß die Arme der Puppenführer das Führungskreuz in einer Höhe von etwa 50 cm über der dem Zuschauer sichtbaren Rückwand halten können. Die Brücke selbst ist ebensobreit wie die Bühne, manchmal auch noch etwas breiter, damit sich die Puppen bequemer über die ganze Bünnenbreite tragen lassen. Manche Marionettentheater haben in der Mitte des Bühnenbodens dann noch eine Versenkung, um auch Puppen von unten, sei es aus einem Brunnen, sei es aus einem Krater, aufsteigen zu lassen. Zwischen Brücke und Proszenium sind an den Bühnenseiten sehr oft Aufhängevorrichtungen für diejenigen Puppen angebracht, die

gerade nicht auf der Szene erscheinen. Die vier wesentlichsten Bestandteile einer Marionettenbühne sind also: Bühnenboden, Proszenium, Brücke und Aufhängevorrichtung für die nicht auf der Bühne befindlichen Puppen.

Unter den Marionettentheatern unterscheidet man zwischen den Berufsbühnen und den Haustheatern sowie den Zwischenformen, die für Aufführungen in kleineren Kreisen (Schulen, Kunstakademien u. ä.) bestimmt sind. Ihre Konstruktion wird sich jeweils nach der Größe und Beschaffenheit der Räume, für die sie gedacht sind, richten müssen. Bei den Berufsbühnen muß vor allem Wert darauf gelegt werden, daß die Bühne zusammenlegbar und transportabel ist, denn in der ganzen Welt gibt es ja nur wenige stehende Marionettentheater. Die meisten Bühnen sind darauf angewiesen, zu reisen. Bauanleitungen für Marionettentheater gibt es in großer Zahl. Unter ihnen ist wohl die von Jan Bussell (Jan Bussell, "The Puppet Theatre", London 1948, S. 47 ff.) die wertvollste, weil sie sich aufgliedert in die Behandlung der drei oben erwähnten Bühnentypen für Heim, kleinen und großen Raum. Im Prinzip ähneln sich selbstverständlich alle in diesem Buch und in anderen Veröffentlichungen behandelten Bühnenbauanleitungen. Die Marionettenbühne ist eben, wie oben schon erläutert wurde, durch die Eigenart der Marionetten und deren Führung auf eine bestimmte Art ihres Aufbaues festgelegt.

Die Dekoration.

Aus den technischen Voraussetzungen des Marionettenspiels hatte sich ergeben, daß die Marionettenbühne notwendigerweise eine Guckkastenbühne sein muß. Deshalb können bei der Frage nach den angemessenen Dekorationsformen für das Marionettentheater nur diejenigen zur Diskussion stehen, die sich dem Prinzip der Guckkastenbühne einordnen lassen.

Vom dramatischen Kunstwerk her gesehen hat das Bühnenbild eine dienende Funktion. Es soll den Schauplatz der szenischen Handlung für die Zuschauer anschaulich machen und die Atmosphäre des Stückes auf sie übertragen. Wo sich das Bühnenbild auf Kosten eines Stückes zur Selbstherrlichkeit versteigt, wird seine Funktion mißverstanden. Das wenigstens gilt für das moderne Theater. Innerhalb des Guckkastenprinzips gibt es verschiedene Grundformen des Aufbaus eines Bühnenbildes, die sich seit dem Theater des Barock unabhängig von besonderen Stiltendenzen immer wieder bewährt haben. Die beiden Hauptrichtungen unter-

scheiden sich dadurch, ob sie den Zuschauer in den optischen Wirkungsbereich des Bühnenbildes einbeziehen wollen oder ob er in einer zur Objektivität befähigenden Distanz zum Bühnenraum belassen werden soll. Der Hochbarock neigte dazu, den Zuschauerraum gewissermaßen zur Fortsetzung der Bühne zu machen:

"Der Hochbarock hatte das Gesamttheater geschaffen, das Bühne und Zuschauerraum unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammenfaßte und verschmolz. Durch die gemeinsame Mittelachse, der sich Bildraum und Blickraum optisch untrennbar unterordneten, ergab sich vom Zuschauerraum zur Bühne eine enge räumliche Beziehung, in der das zentralperspektivische Bühnenbild gleichsam die Fortsetzung des realen Raumes bedeutete. Ein beide Raumteile locker verbindendes Proszenium bezog den Zuschauer wie einen Mitbeteiligten in das flutende Leben der Aktion und ihres Spielraumes ein." (Hans Tintelnot, "barocktheater und barocke Kunst", Berlin 1939, S. 74).

Tintelnot führt im Folgenden aus, wie Ferdinando Galli - Bibiena die Winkelperspektive einführte, durch die der Zuschauer noch intensiver in das Bühnengeschehen einbezogen wurde. Die Übereckstellung des Bühnenbildes zwingt den Zuschauer, aus sich das Bild zu ergänzen - , er selbst befindet sich mitten in dem Aktionsraum der Szene.

Diese den Zuschauer in den Bühnenraum einbeziehenden Grundformen des szenischen Aufbaus sind für das Marionettentheater nicht geeignet, denn der Zuschauer im Marionettentheater läßt sich in keiner Weise als Fortsetzung der Bühne oder als Raum, der eine ideelle Ergänzung des Bühnenbildes verlangt, gebrauchen, weil die Puppenbühne eine in sich geschlossene Welt darstellt, in der ganz andere Dimensionen herrschen als im Zuschauerraum. Außerdem ist die Marionettenbühne aus den im vorigen Abschnitt erwähnten Gründen nie sehr tief, sodaß eine Übereckstellung des Bühnenbildes schon technisch sehr schwierig ist. Auch die Puppenhaftigkeit des Marionettenspiels hält den Zuschauer in einer großen Distanz von der Welt der Marionetten. Die wesentlichen Merkmale der Marionettenbühne sind Distanz gegenüber dem Zuschauer und ein stilisiertes Spielen, dessen Charakter sich das Bühnenbild anpassen muß.

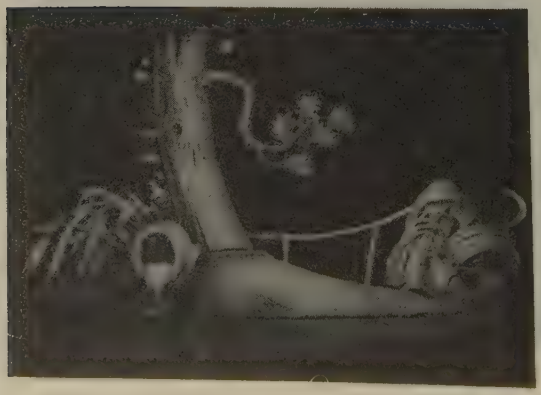
Das Bühnenbild auf dem Marionettentheater muß, um den Raumverhältnissen zu entsprechen, sowie nach seiner untergeordneten Bedeutung, mit sparsamsten Mitteln ausgeführt sein. Abgesehen vom realistischen oder gar naturalistischen Bühnenbild, das im krassen Widerspruch zum irrealen Wesen der Marionette steht, hat man auf dem Puppentheater die verschiedensten Stile erprobt: Kulissenbühne mit farbigem Prospekt, geschlossene Dekoration, abstraktes Bühnenbild und die von schlichten Vorhängen

gerahmte Szene. Welche Stilform man für das Bühnenbild eines Puppenspiels wählt, wird sich wie auf dem großen Theater nach dem Inhalt des aufzuführenden Stückes und der Einstellung des Regisseurs zu seiner Aufgabe richten. Allerdings steht die Buntheit der Marionette auf keiner Farbe so leuchtend wie auf schwarz. Bei der Marionette kommt es darauf an, daß die Bedeutung einer jeden Gebärde klar verstanden wird. Die Puppenbewegungen aber sind bei aller Weitbewegtheit so fein, daß sie vor einem allzu bunten Bühnenbild an Eindringlichkeit verlieren könnten. Darum sollte die Dekoration auf dem Puppentheater so beschaffen sein, daß sie das Auge des Zuschauers auf die Marionetten und die wenigen Dinge, zu denen die Puppen in Beziehung gesetzt werden, sammelt. Ein schwarzer Hintergrund ist vor allem dann zu empfehlen, wenn eine größere Tiefe vorgetäuscht werden soll als auf dem Marionettentheater möglich ist.

An dieser Stelle sollen einmal die Bühnenbilder für Mozarts Singspiel "Bastien und Bastienne" von zwei grundlegend verschiedenen Inszenierungen verglichen werden. Harro Siegel spielt diese kleine Oper vor schlichten schwarzen Vorhängen. Als Versatzstücke stehen ein Brunnen, ein Baum und einige ländliche Symbole auf der Bühne, die zu einer Gruppe komponiert sind. So erreicht Siegel, daß der Zuschauer gezwungen ist, in seiner Phantasie das Bild zu ergänzen. Es erweckt die Vorstellung einer großen freien Landschaft, in die der Brunnen eingebettet ist, abseits von allem dörflichen Leben, und somit der geeignete Ort, an dem sich die Begegnung mit dem Zauberer wirkungsvoll darstellen läßt. Gleichzeitig wird das Auge des Zuschauers auf die Puppen konzentriert. - Ganz anders die Inszenierung des Salzburger Marionettentheaters: Stellte Siegel das Singspiel auf seiner Stilbühne in zeitlosem Gewande, ganz auf die Gestalten und die Handlung konzentriert dar, so hebt die Salzburger Inszenierung gerade das zeitgebundene, das Schäferliche des Rokoko hervor. Den Hintergrund bildet ein blau angeleuchteter Rundhorizont, und vor diesem sich in wechselnden Lichtstimmungen darbietenden Himmel stehen Versatzstücke, die durchaus nicht ländlich sind, so etwa der Teil eines verspielten Lustschlosses und eine verschnörkelte Bank, die in einem Park stehen könnte. Die Figuren der Salzburger Inszenierung sind Standespersonen im schäferlichen Gewand. - Aus diesem Vergleich erhellt, wie groß auch im Marionettentheater der Spielraum der Darstellungsmöglichkeiten bleibt. Wesentlich ist nur, daß die Dekoration die Puppe nicht erdrückt.

"Bastian und Bastienne"
Salzburger Inszenierung
von H. Aicher.

"Bastian und Bastienne"
Braunschweiger Inszenierung
von H. Siegel.



Das Licht.

Von wesentlicher Bedeutung für das Marionettentheater ist das Licht. Im großen Theater ist das Spiel im Scheinwerferkegel, das dem Theaterbesucher von heute so vertraut ist, nicht mehr wegzudenken. Der Scheinwerfer dient dem Begrenzen, der Scheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen, dem Herausheben einzelner Gestalten aus einer Gruppe. Er ist dasjenige Beleuchtungsgerät, das im Marionettentheater eine verhältnismäßig geringe Bedeutung besitzt. Denn die Puppenbühne ist klein. Dem Auge des Zuschauers bietet sich nicht eine solche Fülle, daß sie ihm durch Hervorhebung des Wesentlichen mit Hilfe des Scheinwerferkegels übersichtlich gemacht werden müßte. Im allgemeinen wird ein stehender Lichtkreis wohl nur gelegentlich für die Darbietungen von Solomarionetten verwendet werden, deren überdurchschnittliche Fähigkeiten der Zuschauer vor einem neutralen Hintergrund als Sonderleistung genau erfassen soll. Gelegentlich mag diese Beleuchtungsart auch für die Konzentration eines Marionettenmonologes gebraucht werden. - Da in dem kleinen Bühnenausschnitt des Marionettentheaters fast immer das Gesamtbild zur Geltung kommen soll, sind für die Beleuchtung vor allen Dingen die farbigen Soffittenlampen und die Fußrampe wichtig, die sich in ihrer Lichtstärke und Mischung so ausgleichen müssen, daß auf dem Hintergrund und dem Bühnenboden keine unbeabsichtigten Schatten entstehen. Es ist dann von Vorteil, wenn jede einzelne Lampe mit einem Widerstand zu regulieren ist, damit die Farben für jede Lichtstimmung in beliebiger Schattierung und Intensität mischbar sind. Jan Bussel schreibt in seiner Anleitung zum Bau der Beleuchtungsanlage eines Marionettentheaters:

"The ideal method is to use a three-colour system - Red, Green and Blue, aided by a few white lights for very bright effects (white lighting by itself gives a very harsh effect). By mixing the three colours in varying prop rtions any hue can be obtained to suit the mood of the scene." (Jan Bussell, "The Puppet XXXXX Theatre", a. a. O., S. 77).

Bussell hat hier eine Farbe nicht erwähnt, die gerade für die Bühnenbeleuchtung, auch im großen Theater, so wesentlich geworden ist: Ein gelbliches Orange, das für alle warmen Stimmungen für Szenen, die bei Tageslicht spielen, unerläßlich ist. Dieses Licht wird sich durch eine Mischung von Rot und Weiß kaum annähernd ersetzen lassen.

Es wurde schon erwähnt, inwiefern die Puppe durch geschickte Beleuchtung mit dem Anschein von Mimik belebnt werden kann, wie das Licht also für die Marionette geradezu zum Lebenselement wird. - Im mehr realisti-

stischen Schauspiel beschränkt sich die Beleuchtung im allgemeinen darauf, Tageszeiten, räumliche Stimmungen, Witterung und Atmosphäre einer Szene herauszuarbeiten. Auch bei der Darstellung des Unwirklichen spielt die Beleuchtung auf der Bühne eine große Rolle. Auf dem Marionettentheater jedoch ist alles unwirklich. Hier hat das Licht - je nach Art des Bühnengeschehens - eine doppelte Aufgabe: Der Figur einen gewissen Anschein von leiblicher Realität zu verleihen und umgekehrt, das Unwirkliche noch spukhafter zu gestalten und das Symbolische als solches in seiner Eindringlichkeit kenntlich zu machen. Oft muß auch das Vordergründige auf dem Marionettentheater besonders von einer Beleuchtung unterstützt werden, die auf der Bühne eine ähnliche Stimmung hervorruft, wie sie der wirkliche Schauplatz ausstrahlen würde, auf dem die Handlung gedacht ist. Andererseits erscheint gerade die Marionette in gespentisch-geisterhaftem Licht völlig vom Irdischen gelöst und so sehr eins mit dem Fabelwesen, das sie darstellt, wie dies auf der großen Bühne unmöglich ist. Jede nicht naturalistische Beleuchtung fördert die verfremdende Magie des Marionettenspiels und dessen eindringliche Wirkung.

Ebenso wie für das Spiel der Puppen ist das Licht auch wichtig für das Bühnenbild überhaupt. Weißes Licht ist kalt. Wer einmal dabei gewesen ist und auf der großen Bühne gesehen hat, wie sich der Schauplatz verwandelt, wenn vom kalten Arbeitslicht der Proben auf die volle Szenenbeleuchtung umgeschaltet wird, der weiß um die Zaubermacht des Lichtes, in dem Bäume aus versteifter Leinwand und Sträucher aus Draht und Seidenpapier zu atmen beginnen. Auch im Marionettentheater muß der Bühnenbildner für seine Bilder die Beleuchtung durch Scheinwerfer und farbige Lampen berücksichtigen, muß mit der verwandelnden Kraft des Lichtes rechnen, das in der Hand des Regisseurs die Szene erst zur vollen Entfaltung bringt. Das Licht auf dem Puppentheater hat großen Anteil an der Atmosphäre der Aufführung, es schafft ebenso den Duft der Blumen in einem Märchenspiel wie ein transparentes Geisterschiff am dämmernden Horizont. Durch die zahlreichen Möglichkeiten, schon im Licht Farben zu mischen und Farbnuancen abzustufen, hat es der Spielleiter in der Hand, die Farben des Bühnenbildes an beliebigen Stellen hervortreten oder verschwimmen zu lassen, so, wie sich auch in der Natur die Farben mit den wechselnden Lichtstimmungen für das Auge verwandeln. Oft wird nur mit Andeutungsstücken einer Dekoration gespielt. Und hier erhält das Licht - besonders in dem durch schwarze Vorhänge entgrenzten Raum - die Aufgabe, die das Milieu der Szene bezeichnenden Dekorationsandeutungen zu verbinden und einen atmosphärisch verdich-

teten Raum daraus zu gestalten.

Eine in neuerer Zeit auf dem Theater erkannte Möglichkeit zur Entmaterialisierung des Bühnenbildes ist die Projektion auf den Hintergrund. Das ist auch auf dem Marionettentheater schon mit Erfolg versucht worden, indem man das Lichtbild von hinten - unter der Brücke hindurch - auf einen Ölschirm warf, der den Bühnenhintergrund darstellte. Die Projektion wirkt wesentlich traumhafter als das gemalte Bühnenbild - , vor allem dann, wenn man Wolken, Zauberlandschaften oder andere Bilder, die das Nicht - Handgreifliche darstellen, projiziert. Ein solcher Hintergrund vermag mit seiner Transparenz die streng geformte Marionette sehr zu unterstreichen, allerdings nur dann, wenn die Lichtverhältnisse von scheinendem Hintergrund und der Bühnenbeleuchtung des Vordergrundes gut aufeinander abgestimmt sind. Um dem Wesen der Marionette gerecht zu werden, muß die Vorderbühne auf jeden Fall um ein Bedeutendes heller sein als der Hintergrund, von dem sich die Puppe ja abheben soll. Ein weiterer Vorteil der Projektion ist die Möglichkeit zu schnellen, zauberischen Verwandlungen.

Der Stil der Marionettenaufführung.

Die Darstellungsaufgaben der Marionette sind völlig anderer Art als die des Menschen im großen Theater - :

"Die Marionette kann keine Rolle innerhalb eines dramatischen Zusammenhangs und Ablaufs spielen. Sie kann nur sich selbst spielen; sie kann keine individuellen Charaktere darstellen, kann nicht handelnder Faktor in einem dynamisch bewegten und zeitlichen Handlungsablauf sein, sie kennt keine psychologische Entwicklung, kein aktives Wirken von Spiel und Gegenspiel; denn sie ist von einer statischen gesetzesmäßigen IN-sich-Geschlossenheit." (Fritz Eichler, "Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels", "Die Schaubühne", Bd. 17, S. 42).

Diese von Eichler als negative Eigenschaften der Marionette dargestellten Schwächen sind zugleich ihre Stärke, in der sich die Eigenständigkeit der Marionettenkunst mit ihren einmaligen Ausdrucksmitteln beweist. Die Puppe als "Maske" des Puppenspielers ist nicht Leben, sondern Abglanz und eben darum so eindringlich in ihrer Wirkung, weil gerade die "Verfremdung" des Wirklichen durch die Marionette das Allgemeine zum Besonderen erhebt, das Gewohnte in Distanz rückt und so dem Zuschauer erst als ein Wesentliches offenbart. Diese Technik der Verfremdung ist so alt wie das Theater selbst und war schon den Griechen bekannt, die eben ihre hinter der Darstellung stehende Persönlichkeit durch Masken, Kothurn und Soccus weitgehend auszuschalten

suchten. Denn gerade durch dieses Ausschalten des vermittelnden Individuums wird der geistige Gehalt der Dichtung - ungetrübt von persönlicher Meinung und Haltung des Darstellers - um vieles klarer. Aus dem gleichen Grunde forderte Bertolt B r e c h t für die große Bühne wieder eine unpersönliche Darstellung, bei welcher der Schauspieler lediglich die Funktion habe, dem Zuschauer zu "zeigen", wie er sich die Gestalt seiner Rolle "denkt", ohne darin aufzugehen, damit der Zuschauer nicht in die Illusion hineingerissen wird, sondern aus der Distanz auch das Hintergründige der Bühnenhandlung geistig sehe. So schreibt Brecht:

"In keinem Augenblick läßt er es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen. Ein Urteil: "er spielte den Lear nicht, er war Lear", wäre für ihn vernichtend. Er hat seine Figur lediglich zu zeigen oder, besser gesagt, nicht nur lediglich zu erleben; dies bedeutet nicht, daß er, wenn er leidenschaftliche Leute gestaltet, selbst kalt sein muß. Nur sollten seine eigenen Gefühle nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch die seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden. Das Publikum muß da völlige Freiheit haben." (Bertolt Brecht, "Kleines Organon für das Theater", in "Sinn und Form", "Sonderheft Bertolt Brecht", Berlin 1949, § 48, S. 28).

Bei dem Spiel der Marionette scheint die Puppe zwar ganz sie selbst zu sein, aber trotzdem bleibt sie dem Zuschauer stets als Puppe bewußt. Sie ist die Maske, hinter der sich der Puppenspieler und der Puppenbildner, die ja oft identisch sind, verbergen. Auch der Puppenspieler "zeigt" etwas durch die Marionette, die in Ausdruck und Bewegung ja so vorgeformt ist, daß sie stets auf den Hintergrund des Puppenspiels weist. Somit ist das, was Brecht für eine bestimmte Form des Theaterspielens wünscht, bei der Marionette grundsätzlich und zwangsläufig gegeben. Sie ist das vollendeteste Mittel zur "Verfremdung", weil ihr eigentlicher Spieler, der Mensch, überhaupt nicht in Erscheinung tritt, obwohl das ganze Spiel ohne ihn nicht möglich ist, er der eigentlich Spielende ist, der mit den Mitteln der Marionettenkunst Vorder- und Hintergründiges der Dichtung gestaltet und seinem Publikum überschaubar macht.

Da die Marionette im Gegensatz zum Schauspieler bereits "fertig" ist, kann es zwischen den einzelnen Partnern des Spieles auch keine psychologischen Spannungen, die zum entladenden Ausgleich drängen, geben. - Die Raumregie des modernen Schauspiels neigt in der Aufstellung ihrer Darsteller besonders zur Asymmetrie, zur ungleichmäßigen Dreiecksstellung, zum diagonalen Gegenüber. Durch eine solche Aufstellung sollen die zwischen den Personen bestehenden Spannungsverhältnisse auch optisch sinnfällig ausgedrückt werden. Denn auf der Skala wechselnder

wechselnder Distanz, durch geschickt im Raum komponierte Bewegungen lassen sich die zwischen den Gestalten der Dichtung bestehenden inneren Gegensätze, ihre Kühle und Erwärmung, ihr Verhältnis zueinander, zu fremdem und vertrautem Raum auf mannigfache Weise mitteilen. Das entspricht den Ausdrucksmitteln des großen Theaters. Die Marionette aber schildert keine Entwicklung, sondern nur sich selbst, ihre Bedeutung.

"Im richtigen Theater vergleichen wir uns mit den Schauspielern und den von ihnen dargestellten Figuren, eben weil sowohl die Schauspieler der Bühne als auch die Zuschauer des Parketts gleichen Fleisches und gleicher Größe sind. Aber im Marionettentheater ist alles entmenschlicht. Die Natur ist durch die Verkleinerung geistig geworden. Sie hat sich auf ihr Stenogramm reduziert." (Arnet, a. a. O., S. 6/7).

Marionettentheater ist schon vom Material her abstrakte Kunst. Das muß sich auch in der Raumregie auswirken - : Schon wegen der geringen Bühnentiefe kann eine Diagonal- oder Dreiecksstellung der Figuren nur angedeutet werden. Treten zwei oder mehrere Figuren mit dem Anschein verschiedener seelischer Eigenschaften auf, so stehen die Gegensätze schroff gegeneinander. Zwischen dem Engel, Faust und dem Teufel, zwischen Hans Wurst und Wagner gibt es keine Brücken. Jede Figur trägt den Horizont ihrer abgeschlossenen Welt unabänderlich mit sich. In dieser "Praedestination" der Marionette ruhen ihre eigenen Möglichkeiten zum Tragischen und Komischen. Ihr stärkstes Ausdrucksmittel für Tragisches liegt eben in der Unabänderlichkeit des ihr zuerteilten Wesens, das nur siegen oder untergehen kann, ihre Komik im Mißverstehen dessen, was ihren Eigenschaften fremd ist, sowie ihrer eigenen Paradoxie, Lebendiges darzustellen, ohne es selbst zu sein. Gemeinsam ist allen Marionetten nur das gleiche Gesetz der Bewegung, das einen einheitlichen Kodex gestischer Ausdrucksformen schafft. Dadurch scheinen sich auch die Marionetten in ihrer Welt zu "verstehen". Dennoch wirkt die Puppe isoliert, denn ihre "Atemlosigkeit" schafft eine Art luftleeren Raumes um sie. Hierin mag die Begründung dafür liegen, daß die Einzelpuppe die reinste Form des Marionettenspiels darstellt.

Ton und Gebärde.

Eines der schwierigsten Probleme auf dem Marionettentheater ist die Abstimmung von Ton und Gebärde. Es wurde schon im Vorwort davon gesprochen, daß die Kleinheit der Marionette in einem ungünstigen Verhältnis zur menschlichen Stimme steht. Das Scheinlebendige und Künstliche der Puppe harmoniert selten mit der Realität und Vitalität des Sprechens. Das Wesen der Marionette wurde als eine Verfremdung dessen, was sie darstellt, bezeichnet, die Puppe selbst als Maske des Spielers gedeutet.

Die Masken des antiken Theaters aber brachten es schon mit sich, daß auch der menschliche Sprechton verfremdend umgebildet wurde, sei es, daß ein verschlossener Mund ihn dämpfte, sei es, daß ein schalltrichterartig geöffneter Mund den Ton zu stärkerem Klingen und die Hohlheit der Maske ihn zu größerer Resonanz brachte. So stimmten dort Wort, Geste und Form auf ganz natürliche Weise überein.

Die Technik des Handpuppenspiels löst dieses Problem einfach dadurch, daß der Spieler, der zugleich Sprecher ist, seine Stimme zur Abgrenzung der einzelnen Puppen gegeneinander verstellt. Diese Lösung, die verfremdend und dennoch lebensecht ist, verträgt sich mit dem Handpuppenspiel deshalb so gut, weil dieses durch die unmittelbare Verbindung mit dem Spieler der Realität weit näher ist als das von physischen und physikalischen Gesetzen losgelöst scheinende Marionettentheater. Im Handpuppentheater hat man sich darum , weil es dort einfacher ist, auch zuerst bemüht, Mittel zur Verfremdung des Spielers zu finden. Rabe berichtet von einem Instrument, das es dem Puppenspieler ermöglichte, seiner Handpuppe eine näselnde Stimme zu verleihen, dem sifflet pratique, das in Spanien schon zu Cervantes' Zeit bekannt gewesen sei und dort "pitó" genannt wurde:

"Es besteht aus zwei Blättchen von Metall, Schildpatt oder Elfenbein, die durch einen Zeugstreifen verbunden sind und zwischen Zunge und Gaumen festgehalten werden müssen."—"Bei uns wird das sifflet pratique nur in seltenen Fällen gebraucht, beim 'Langhals' und wenn der Teufel das Wort hat. Es läßt sich damit der grausig markerschütternde Ton hervorbringen, der zur Rolle gehört. Jedesmal, wenn der Darsteller wieder für eine andere Person spricht, muß die 'Düwelsfleit' im Munde bei Seite gedrückt oder herausgenommen werden. Sie besteht bei unseren Hamburger Kasperlespielern aus zwei Stückchen Blech, die durch einen Leinenstreifen zusammengehalten werden." (J. E. Rabe, "Kasper Putschenelle", Hamburg 1924, S. 33 f.).

Dieses Instrument wäre für das Marionettentheater keine glückliche Lösung, denn es ist kaum geeignet, unverzerrte Töne hervorzubringen. Seine lautverstümmelnde und verzerrende Wirkung mag in dem derb und lustig zupackenden Kasperletheater zur Erzielung gewisser Effekte reizvoll sein. Eine so komisch-drastische Verfremdung der Sprache verträgt sich jedoch nicht mit dem entmenschlichten Wesen der Marionette.

Der Text eines Marionettenstückes unterstreicht den Typus der Puppe. Und an diese vom Dichter gezeichnete Gestalt muß sich auch das Sprechen der Spieler halten. Auf dem großen Theater ist das Sprechen vollkommen eins mit der Mimik und Gestik des Schauspielers, mit seinen Empfindungen und Gedanken. Der Bühnendarsteller hat dabei die Möglichkeit, den Ausdruck seines Rolleninhaltes stark zu differenzieren und seine Bewegungen aufs Feinste mit dem durchgeistigten und beseelten

Wort zusammenklingen zu lassen. Die Bewegungsmöglichkeiten der Marionette sind begrenzt und sie kann nicht leicht jeder sprachlichen Nuance, die über das für die Puppe Charakteristische hinausgeht, folgen. Das erfordert für die Marionettenbühne eine Sauberkeit in der Wortgestaltung, wie sie sonst kaum irgendwo so unabdingbar ist. Der Schauspieler kann aus dem Augenblick heraus mit einem neu gefundenen, durch entsprechende Mimik und Gestik die Gestalt seiner Rolle vereinen. Dagegen verpflichtet der starre Ausdruck der Marionette und ihre sparsame Gebärdensprache zu Tönen, die vollkommen zu ihrem Wesen passen. Für die sprachliche Gestaltung im Marionettentheater sind also von vornherein drei Bedingungen zu erfüllen - : Abstimmung des Tones auf das entmenschlichte Wesen der Marionette, vollkommene Anpassung der Artikulation und des Sprechrhythmus an den Charakter, den sie darstellt, und eine dichterische Gestaltung des Wortes, die diese Gegebenheiten nicht überfordert. Die ersten beiden Aufgaben fallen der Regie und dem Sprecher zu, letztere ist Sache der Dramaturgie.

Erst das Hörspiel sah sich zu einer streng charakterisierenden und typisierenden Wortregie genötigt. Denn Sprechton und Sprechmelodie mußten haargenau zur Gestalt der Rolle stimmen, um beim Hörer entsprechende Vorstellungen zu erwecken. Beim Marionettenspiel wird umgekehrt jeder vom Wesen der Figur abweichende Ton als unpassend empfunden. Das allein verlangt vom Sprecher schon ein außergewöhnliches Einfühlungsvermögen in die Ausdrucksmöglichkeiten seiner Puppe. Darüber hinaus aber soll er noch dem verfremdeten Wesen der Figur gerecht werden. Wie macht er das? Eine gewisse Verfremdung des Tones ist schon dadurch gegeben, daß er frei bleiben muß von aller Psychologie und allem Subjektiven, jenen Zwischentönen, die das Individuum verraten. Die Sprache, die sich auf den Typus der Puppe beschränkt, ist unpersönlich.

Um dieses Losgelöstsein vom Menschen noch klarer herauszuarbeiten, hat Harro S i e g e l mit seinem Marionettentheater versucht, den Ton seiner Spiele zuerst auf Band aufzunehmen und dann ihm angepaßt zu spielen. Dieses Verfahren hat auch den Vorteil, unabhängig von den Sprechern, deren Interpretation sich im Kleinen immer wieder wandelt, zu proben und zu spielen. Das Spiel der Puppen läßt sich auf die Sprache abstimmen und das Zusammenschwingen von Ton und Gebärde wird kontrollierbar. Andererseits leistet die elektrische Wiedergabe eben das, was auf dem antiken Theater die Masken erfüllten: Sie verfremdet den Ton, ohne ihn zu verzerren. Außerdem sind Lautstärke und Klangfarbe noch bei der Wiedergabe regulierbar. Auch nicht auf Band genommene

Texte spricht Siegel, eben um dieser Wirkung willen, durchs Mikrophon. Das Magnetophon ist auch deshalb für das Marionettentheater geeignet, weil es sehr kostspielig ist, auf jede Reise teure und eingearbeitete Schauspieler mitzunehmen. Ähnlich verfremdende Wirkungen lassen sich übrigens auch erreichen, wenn der Sprecher gelegentlich irgendwelche Resonanzböden wie metallische oder gläserne Kannen, Schalltrichter und Ähnliches zu Hilfe nimmt.

Auch für musikalische Spiele bedient sich Siegel des gleichen Verfahrens Die Wirkung ist hier ähnlich, obwohl das Marionettentheater hinsichtlich seines musikalischen Programms nicht so sehr nach künstlicher Wiedergabe verlangt, da Musik an sich ja schon mittelbar erzeugt wird. Musik ist in allen Marionettenspielen ein wesentliches Hilfsmittel, die Irrationalität der Puppe und somit die Verzauberung durch sie zu unterstützen:

"Die Marionette, dies spielerische, rätselhafte Geschöpf, erfährt durch die Musik ihre eigentliche Beseelung. Ihre Bewegungen, die an und für sich stereotyp und abgebrochen sind, erhalten durch die Macht der Töne eine innere Bindung. Der differenzierte Rhythmus der Musik korrigiert das Primitive der Puppe und wandelt die Figur zum ausdrucksvollen Exponenten jedes menschlichen Affektes." (Hans Jelmoli, "Musik und Marionettenbühne", in "Marionetten" v. Alfred Altherr, Erlenbach-Zürich 1926).

In dieser von Jelmoli aufgezeigten Richtung wirken überhaupt alle Geräusche, die aus einer anderen Welt zu kommen scheinen. Vielleicht wird es einmal reizvoll sein, Elektronenmusik (beispielsweise Trautonium) als dramaturgisches Hilfsmittel für das Marionettenspiel zu verwerten. - Selbstverständlich muß man unterscheiden zwischen der Bühnenmusik im Sprechspiel und der Musikaufführung. In der Marionettenoper und Pantomime interpretiert die Puppe die Musik durch ihr Spiel, während im Puppenschauspiel der Musik keine andere Aufgabe zufällt als diese: Die Atmosphäre der Szene und des Spielens der Puppe zu verdichten. Die Marinnette bedarf solcher Hilfen im erhöhten Maße, um ihre Suggestivität auf den Zuschauer zu steigern. Allerdings wirken naturalistische Geräusche und veristische Musik völlig desillusionierend, weil sie an der Welt der Puppe keinen Anteil haben. Über das Verhältnis der Marionette zum musikalischen Spiel im Besonderen wird noch im dramaturgischen Teil der Arbeit zu sprechen sein.

Der Zuschauer.

Der Zuschauer im Marionettentheater hat mehr an geistiger Wachheit und innerer Bereitschaft aufzubringen als der Besucher eines großen Theaters, denn in der Welt des Puppenspiels gibt sich das Geschehen auf der Bühne noch mehr als auf der Schaubühne als reine D a r - s t e l l u n g , fern von aller Wirklichkeit. Im Theater kann sich der Zuschauer, wenn er will, ganz in der Illusion des Bühnengeschehens verlieren und sich so um den Genuß des dargebotenen Kunstwerkes als Kunstwerk bringen, weil er dann ausschließlich in den Ereignissen des Vordergründigen aufgeht. Diese Gefahr ist ja im Kino noch wesentlich größer. Im Marionettentheater aber ist die Illusion, die ja gar keine Illusion im landläufigen Wortsinne sein will, so unvollkommen, daß die Phantasie des Zuschauers aufgefordert wird, aktiv das innere Bild des Bühnengeschehens für sich abzurunden und zu verarbeiten. Das aber zieht ihn zugleich in die tieferen Schichten der Darbietung hinein. Gelingt nämlich dieses Mitgehen dem Zuschauer nicht, so bleibt er bestenfalls an der Bewunderung der mechanischen Perfektion der kleinen Puppen hängen. Den echten Zuschauer des Marionettentheaters wird das verzaubernde Spiel der Marionetten immer wieder faszinieren, und doch bricht ab und an das Bewußtsein in ihm durch: Dies ist ja nur ein Spiel, und dieses Spiel hat einen Bedeutungsgehalt. Der wache Geist wird aufgerufen, diesem Sinn des Spieles nachzugehen, und der Vorgang von Schauen, sich Verlieren, wieder erwachen, mitdenken und mitempfinden geht ineinander zu einem vollkommenen aesthetischen Genuß des Marionettenspiels. Ähnlich beschreibt auch Gervais (Gervais, a. a. O., S. 36) die Empfindungen des aufgeschlossenen Zuschauers. Außerdem fügt er noch die Empfindung des Vergnügens an, "das eine geschmeidige Funktion des Geistes und die unwiderstehlichen Sprünge der Einbildungskraft (dem Zuschauer) verleihen". Dieses letzte Moment gehört aber schon nicht mehr zu dem eigentlichen aesthetischen Genuß eines Zuschauers im Marionettentheater. Man sollte es eher einen Selbstgenuß des Funktionierens des Geistes nennen, der aber zu dieser Probe nicht des Kunstwerkes bedarf, da er im Leben genug Aufgaben vorfindet, sich zu erproben und zu bestätigen.

Heute sieht es so aus, als ob die Marionette wieder einen größeren Kreis von Freunden gewönnen als im ausgehenden vorigen Jahrhundert. Der größere Teil des Publikums wird die Marionette wohl immer als

eine charmante und geistvolle Unterhaltung begrüßen. Ihre Begabung zu Satire und Parodie hilft ihm, das nur zu oft verlorene Lachen wiederzufinden. - Die Fähigkeit der Marionette zum gleichnishaften Mysterium aber vermag auch das Nachsinnen über Menschliches und Außermenschliches überhaupt zu befruchten. Vor allem jedoch besitzt die Marionette die Kraft, den Zuschauer durch ihre "Unvollkommenheit" zum Mitspieler und Dichter zu machen, also Saiten in inm anzurühren, die über den augenblicklichen Reiz der Puppentheatervorstellung weiterklingen.

II. Teil

DIE DRAMATURGIE DES MARIONETTENTHEATERS

Fünftes Kapitel.

DER MARIONETTENGEMÄSSE SPRECHTEXT.

Die Eigenständigkeit des Marionettenspieles.

Im ersten Teil der Arbeit wurden die Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette und ihres Spielens zusammengestellt. Das geschah, um aus ihnen die dramaturgischen Konsequenzen abzuleiten, also diejenigen Bedingungen, die ein Marionettenstück erfüllen muß, um der Kunst der Puppe gerecht zu werden und sie in einen Aufgabenkreis hineinzustellen, in dem sie das leistet, was nur ihr auszudrücken möglich ist. Außerdem sollen nun auch die Bezirke abgegrenzt werden, in welchen sich neben dem menschlichen Darsteller auch die Marionette bewähren kann. - Es würde die Problemstellung dieser Arbeit überfordern, erwartete man eine vollständige Dramaturgie des Marionettenspiels. Abgesehen davon, daß das Marionettenspiel wahrscheinlich eine viel zu freie Kunst ist, um sich in ein festes System dramaturgischer Regeln pressen zu lassen, will diese Arbeit ja nichts anderes erfragen als: Welchen dramatischen Situationen ist die Marionette gewachsen, wie muß ein Marionettenstück gebaut sein, welche Stoffgebiete sind geeignet? Das heißt: Hier sollen vor allem diejenigen dramaturgischen Probleme erörtert werden, die durch die Eigenart der Marionetten selbst gestellt sind.

Die auf der 'Entmenschlichung' beruhende Unwirklichkeit der Marionette, ihre Symbolik, ihr stilisierter Ausdruck, ihre Passivität, ihre Beschränkung auf das Wesentliche im Spiel und das atemlose Zusammenspiel auf der Reliefbühne fordern in dramaturgischer Hinsicht eine starke Vergeistigung.

"Das große Theater ist menschlich, allzu menschlich und wie alles menschliche mit Erdenschwere belastet, und das ist von jeher für Empfindliche sein Verhängnis gewesen. Über jene dem lebenden Schauspieler gesetzte Grenze hinaus gibt es einen Weg nur für die Puppe, ja, sie ist wie geschaffen, alles darzustellen, was dahinter liegt. Die Beschränkung, zu der sie nötigt, und andererseits die unerhörten Gegebenheiten der Geste, die ihr zu Gebote stehen, sind der Urborn ihres Zaubers und machen es möglich, Darstellung und Dargestelltes in die Höhen sublimster Geistigkeit zu heben." (Merck, a. a. O., S. 25 f.)

Dem ist von Marionettenspielern oft entgegengehalten worden, die Fadenpuppe sei durchaus nicht nur ein Mittler rein vergeistigten Theaters, sie entwickele ebensosehr rein komödiantische Talente, und diese oft mit weit mehr Charme als mancher Schauspieler. Di er Einwand beruht auf einem Mißverständnis, das entweder das Wesen des Komödiantischen verkennt oder den Begriff der "Vergeistigung" zu eng sieht.

Denn auch auf dem großen Theater erfordert ja gerade das Komödiantische eine vertiefte Geistigkeit, um nicht albern zu wirken. Zwischen dem großen Komödianten und dem virtuosen Possenreißer besteht ein sehr deutlicher Unterschied.

Alles Spiel ist Erfindung, und eine gute Erfindung muß aus den vorhandenen Mitteln das machen, was ihnen angemessen und zugleich sinnvoll ist. Die Marionette ist Maske des Spielers. Durch sie hindurch aber muß seine oder des Dichters Erfindung, die Persönlichkeit und Aussage leuchten, denn sonst bleibt alles Spielen leerer Mummenschanz ohne Substanz und Tragkraft. Die Marionette selbst als Erfindung des bildenden Künstlers ist ja schon eine Vergeistigung . Was unter dieser Vergeistigung der Marionettenkunst zu verstehen sei, läßt Harro S i e g e l sehr fein in einem Vortrag anklingen:

"...wir stehen irgendwie in der Mitte zwischen völliger Entwirklichung und Erinnerung an die Natur. Und es scheint mir zu stimmen, was Worringer gesagt hat, die Marionette sei gleichzeitig das abstrakteste und wirklichste Gebilde, das man sich vorstellen könne. Einesteils durch die Gestaltung abstrakt und gleichzeitig so wirklich - was man für ein so abstraktes und naturfernes Gebilde als ein Wunder bezeichnen muß - daß es an unsere tiefsten Illusionen appelliert, also pathetisch ist." (Harro Siegel, "Das Wesen des Puppenspiels", "Der Puppenspieler", H. 9/10/11, S. 139 f. -
Siegel bezieht sich hier offenbar auf eine Stelle aus Worringer, "Abstraktion und Einfühlung", München 1921, S. 142, wo Worringer die Plastik des mittelalterlichen Nordens zu der ebenso abstrakten und gleichfalls trotzdem so ausdruckskräftigen Marionette in Beziehung setzt. - Anm. d. Vf.)

Um Siegel ganz zu verstehen, soll hier analysiert werden, was unter 'Pathos der Marionette' zu begreifen sei:

Alles echte Pathos in der Dichtung und auf dem Theater ist Ausdruck einer besonders starken Empfindung. Denn das griechische Wort 'pathos' bedeutet nichts anderes als ein intensives seelisches 'Erleiden' oder 'Erfahren'. Für die Bühne wandelt sich dann dieser Begriff zur 'Mitteilung' des Erlebens in einer Form, die der Größe der Empfindung entspricht. Die Größe der Empfindung bleibt dabei in der Geschichte des Theaters die Konstante, die Form hingegen, in welcher sich die Empfindung kundtut, wandelte sich mit der je zeitbedingten Auffassung der Bühnendarstellung. War 'Pathos' noch im Zeitalter des Sturm und Drang echter, hemmungsloser Gefühlsausdruck, so milderte schon die Bühne der Weimarer Klassik unter Goethes Leitung die Darstellung des Pathetischen zum stilisierten Gleichnis für eben dieses Erfahren, stellte es also formal gebändigt dar. Bedeutete die pathetische Interpretation einer Rolle einst das Ausschöpfen und spontane Umsetzen ihrer starken Gefühls- und das Fühlen ansprechenden Werte, so ver-

steht man heute im unwissenschaftlichen Sprachgebrauch unter 'pathetischem' Spielen im allgemeinen eine unglaubhafte, 'theatralische' Übertreibung, weil sich in der Beurteilung von Gefühlsäußerungen ein großer Wandel vollzogen hat. Der Gegenwartsmensch, dessen psychische Kräfte durch die äußeren Geschehnisse der letzten dreißig Jahre fortlaufend überbeansprucht wurden, ist im ständigen Erleben von Grenzsituationen zum Zweifler geworden. Er glaubt nicht mehr an die Echtheit großer Worte, an die Wahrhaftigkeit pathetischer Gebärden. Er fürchtet sich vor der Hohlheit des Unerfüllten. Das Pathos auf der Bühne vor dem ersten Weltkrieg war noch imstande, den Menschen innerlich zu berühren, ihn zu verwandeln und zum produktiven Zuschauer zu machen. - Alle Skepsis des Gegenwartsmenschen hat aber nicht vermocht, das Pathetische, den Ausdruck des großen Gefühls oder des großen Gedankens zu vernichten. Denn solange es Menschen gibt, wird es auch immer wieder große Gefühle und Gedanken geben, die echt sind. Nur die Ausdrucksformen haben sich gewandelt. Insofern ist es vielleicht nicht falsch, unter den Ausdrucksmitteln des modernen Theaters diejenigen 'pathetisch' zu nennen, die eine ähnliche Verwandlung des Zuschauers bewirken. Auch die Ausdrucksmittel des Expressionismus erreichten diese 'Verwandlung' des Zuschauers auf ganz andere Weise als das klassische 'Pathos'. - So gesehen ist die Marionette zweifellos pathetisch - : Das Unwirkliche ihres Spielens zieht den Zuschauer hinüber in die Welt der Bilder und Gleichnisse, das Hintergründige eines Puppenstückes wird durch die Eigenart der vom Künstler geschaffenen Marionette in so eindringlicher Weise transparent, daß es - wie Siegel sagt - "an unsere tiefsten Illusionen appelliert". Wenn es der Marionette gelingt, den Zuschauer zum ergriffenen und mitschöpferischen Verstehenden zu machen, dann ist auch jene Verwandlung im Zuschauer gelungen, in der sich die Echtheit des marionettenhaften Pathos bestätigen muß.

Der eigenwillige Stil der Marionettenkunst, ihre Vergeistigung, ihr Komödiantisches und ihr Pathos bestimmen sehr wesentlich die S p r a c h e , die das Marionettenspiel begleitet und stützt. Sie muß auch wegen der ausdrucksmäßigen Begrenztheit der Puppe sehr einfach sein. Wer ein Marionettenspiel schreibt, soll immer bedenken, daß die Handlung zwar wichtig ist, daß die Sprache jedoch neben dem pantomimischen Spielen der Puppe untergeordnet bleibt. Der wesentlichste Faktor der Aussage auf dem Marionettentheater ist eben die Puppe, und zwischen ihr und der Dichtung besteht ein Wechselverhältnis des gegenseitigen

Der Dialog im Marionettenstück liefert jeweils die Grundstimmung der Szene, deren Deutung und Erfüllung ausschließlich der Puppe überlassen bleibt. Vor allem muß sich der Dialog auf dem Marionettentheater davor hüten, zu psychologisieren, da jeder naturalistische Ausdruck für die abstrakte und entmenschlichte Puppe nicht nachzuvollziehen ist. Der Dialog darf auf keinen Fall die Möglichkeiten der Marionette überfordern. Der Schriftsteller muß die ausdrucksmäßige Begrenztheit seiner Darsteller immer vor Augen haben. Ist ein Dialog allzu langatmig, so erstarrt allmählich die "zuhörende" Marionette, denn nichts auf dem Marionettentheater ist so schwierig wie die Darstellung der interessierten Teilnahme, die sich doch zunächst in der Mimik - und erst in zweiter Linie in der Gesamthaltung - spiegelt. - Steht allerdings eine Solomarionette auf der Bühne, so ist sie hervorragend talentiert, auch einen längeren Vortrag mit charmanten Gesten zu unterstreichen. In den kabarettistischen "Komischen Nachspielen" Harro S i e g e l s die den Charakter der Improvisation haben und in ihren besten Szenen rein pantomimisch sind, tritt ein Harlekin auf, der ein Gedicht rezitiert. In einem einführenden Vortrag beklagt er sich in reinstem Wienerisch, daß das geschätzte Publikum bei Rezitationen immer um den Genuß der Interpunktion komme. Er aber wolle nicht versäumen, auch diese zur Geltung zu bringen. Mit Zisch- und Pfeiflauten beschreibt er, wie er die einzelnen Satzzeichen während des Vortrages benennen will. Dann rezitiert er mit Kommata, Fragezeichen, Ausrufungszeichen, Gedankenstrichen usw. Also eine verhältnismäßig lange Nummer. Die Marionette besitzt einen außerordentlich langen Zeigefinger, mit dem sie während der Rezitation die Satzzeichen gleichzeitig in die Luft schreibt, und zwar mit großen Bewegungen des ganzen Armes. Das Geheimnis der Wirksamkeit dieser Szene liegt in der Abstimmung der Marionette auf ihre Spielaufgabe. Bei der Vorformung der Marionette muß ja bereits bedacht werden, wie sie den Ausdrucksgehalt ihrer künftigen "Rolle" erfüllen kann. - Es kommt selten vor, daß ein Stück für schon vorhandene Marionetten geschrieben wird. Aber jede Marionettendichtung und Bearbeitung für das Puppentheater muß sich im Sprachlichen dem Wesen der Marionette fügen. Nun gibt es zwar viele Stücke mit marionettenhaften Zügen, die der Puppenspieler sich einrichten kann, aber nur sehr wenige, die von vornherein dem Marionettentheater gewidmet sind. Der am Marionettenspiel interessierte Schriftsteller weiß wohl um die Notwendigkeit einer puppengerechten Einfachheit des Vorwurfes, aber er fürchtet sich davor, in simple Schwarzweißmalerei abzugleiten. Vor allen Dingen

Harro Siegel: Hanswurst mit dem langen Finger

dann, wenn es sich um ein Stück handelt, in dem lediglich menschliche Typen zu Worte kommen. Diese Gefahr liegt auch wirklich sehr nahe, weil die Wandlungsfähigkeit einer Bühnengestalt, die durch eine Marionette dargestellt wird, wegen der Festgelegtheit des Puppenausdrucks nur sehr gering sein kann. Im "Puppenspiel-Faust" muß sich der Marionettenspieler bekanntlich bei der Verjüngung Faustens mit einer zweiten Faust-Marionette behelfen, um die innere und äußere Wesensverwandlung seiner Gestalt dem Zuschauer überhaupt anschaulich zu machen. - Sobald es sich um Spiele reiner Phantasie mit Tier- , Ding- und Geistermarionetten neben den menschenähnlichen handelt, ist diese Schwierigkeit leichter zu überwinden. Dennoch bietet das Spielen mit menschenähnlichen Marionetten hinreichend Freiheit, wenn es sich begnügt, Gleichnis für Menschliches zu sein, ohne lehrhaft zu werden. Erst wenn sich hinter dem Bühnengeschehen allzu deutlich eine "Moral" abzeichnet, wird die notwendige Stilisierung der Marionetten unangenehm empfunden - , vor allem wohl darum, weil im Marionettentheater der geistige Hintergrund eines Stückes in den Puppen anschaubar mitgestaltet ist. Beim Marionettenspiel liegt gerade in seiner Schlichtheit und in der Puppenhaftigkeit ein wesentlicher Faktor seiner Verzauberungskraft für den Zuschauer:

"Im Puppenspiel sieht der Zuschauer nicht das wirkliche Leben, sondern den Wunschtraum des Lebens, so wie es eigentlich sein müßte. Er kann das, weil das, was auf der Bühne vor sich geht, kein wirkliches Leben ist, es sind keine Menschen, sondern eben Puppen." (J. Klersch, "Zur Dramaturgie des Puppenspiels", "Der Puppenspieler", 4. Jhrg., H. 9/10/11, S. 151).

Diese Verzauberungskraft der Marionettenkunst erfüllt sich allerdings nicht nur im Vorgaukeln des Traumhaften, dessen, "wie es eigentlich sein müßte", nein, sie ist auch dort schlagend, wo sie die Karikatur realer Zustände vermittelt. Das geschieht im Marionettentheater oft genug dann, wenn beispielsweise allzu Menschliches von Tieren vorgeführt wird, um dem Zuschauer zu zeigen, wie es eigentlich n i c h t sein sollte. Darin, daß dem Zeitalter immer wieder der Spiegel vorgehalten wird, ist das Marionettentheater durchaus mit dem großen Theater verwandt. Nur die Ausdrucksmittel sind jeweils andere.

Die Eigenständigkeit der Marionette bringt für den Puppenspieldichter eine wesentliche Grundanforderung mit sich: Er muß dem geistigen, komödiantischen und pathetischen Wesen der Puppe gerecht werden. Alles

Weitere, von dem in den folgenden Abschnitten gesprochen werden soll, ist im Wesentlichen schon Handwerk. Erste Voraussetzung bleibt für den Puppenspieldichter allerdings eine echte Einfühlsamkeit in das Wesen seiner "Darsteller".

Die marionettengemäßen dramatischen Situationen.

Jedes Drama versetzt seine Personen in eine dramatische Situation, es nimmt einen "Fall" an, in dem die Gestalten des Bühnengeschehens sich so oder so zueinander verhalten oder verhalten müssen. Nach Gozzi gibt es überhaupt nur 36 Situationen, deren Theaterwirksamkeit sich auf der Bühne bestätigt. In seinem Buch "Les 36 Situations dramatiques" (Paris 1895) hat der französische Dramaturg Georges P o l t i sie tabellarisch zusammengestellt und durch Beispiele erläutert. Diese Tabelle der Situationen ist empirisch. Sie wurde aus der Analyse des vorhandenen Bestandes an Dramen gewonnen. Es ist durchaus möglich, daß irgendwann einmal ein Dichter eine neue dramatische Situation erfindet. Der vorhandene Dramenbestand aber eignet sich nur in sehr geringem Maße für das Marionettentheater, und es ist anzunehmen, daß auch nicht alle dramatischen Situationen für das Marionettenspiel in Frage kommen. Um zu untersuchen, welche von ihnen für das Marionettenspiel übrig bleiben, seien sie der Reihe nach durchgegangen. Die Kriterien für die Eignung zum Marionettenspiel seien die Ergebnisse des ersten Teils der Arbeit. An ihnen soll ermessen werden, wieweit die Fadenpuppe jeweils überhaupt fähig ist, eine dramatische Situation wirklich auszufüllen und überzeugend zu gestalten. Die Situationentabelle soll hier nach der Übersetzung verwendet werden, die Gottfried Müller in seinem Buch "Dramaturgie des Theaters und des Films" (Würzburg 1942, S. 38 ff.) zugrunde gelegt hat. Im übrigen distanzieren sich aber die folgenden Ausführungen von dem unscharf gefaßten Begriff der dramatischen Situation bei Müller, dem im Anschluß an die folgende Tabelle eine präzisere Formulierung gegenübergestellt wird. (Über Müller siehe auch A. Kutscher, "Grundriß der Theaterwissenschaft", a. a. O., S. 372)

DIE SITUATIONEN

"1. Situation: B i t t e . Handelnde sind: Ein Verfolgter - ein Bittender - eine unentschiedene Macht."
Diese Situation überfordert die Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette nicht. Gerade die intensive Gebärde des Bittens um Schutz und Hilfe vor drohender Gefahr, die Besorgnis um ihre Nichterfüllung und das überredenwollende Werben lassen sich mit der Eindeutigkeit und Übersteigerung der Puppenbewegung eindringlich gestalten. In Hauffs Märchen "Kalif Storch", das bereits verschiedentlich für die Marionettenbühne bearbeitet wurde, bittet die in eine Eule verwandelte Prinzessin

den Kalifen oder seinen Wesir um die Ehe, damit sie erlöst werden kann. (+)

"2. Situation: R e t t u n g . Handelnde: Der Unglückliche - der Drohende - der Retter."

Diese Situation ist die Umkehrung der ersten und ebenfalls mit Marionetten darstellbar. In "Kalif Storch" wird die Prinzessin durch die Hilfsbereitschaft des Kalifen erlöst und von der Verfolgung des Zauberers befreit. (+)

"3. Situation: R a c h e : Das Verbrechen - der Rächer - der Schuldige. Polti zählt 15 verschiedene Rachen auf."

Die Rache ist eine von Gefühlen stark beeinflußte Handlung des beleidigten Individuums. Marionetten aber sind überindividuell. Ihre Passivität und ihre Spannungslosigkeit verbieten der Marionette, in einer Weise zu spielen, die starke Gefühle in Verbindung mit Planung und scharfem Zupacken erfordert. Lediglich die gemilderte Form der Rache, die halb scherzhafte Vergeltung, mag gelegentlich in einem komischen Spiel zu verwenden sein. (+)

"4. Situation: F a m i l i e n r a c h e : Erinnerung an das verwandte Opfer - verwandter Rächer - verwandter Schuldiger."

Hierfür gilt in Bezug auf die Marionette das selbe wie für die 3. Situation. (+)

"5. Situation: S t r a f e : Die Züchtigung - der Fliehende."

Verlegt man die strafende Macht ins Überirdische, so ist hier eine der ganz großen bildhaften Situation gegeben, die das Marionettentheater hervorragend verwerten kann. Man denke nur an den letzten Teil des "Puppenspiel-Faust", wo Faust sich im jähen Erkennen seiner Schuld vor dem unvermeidlichen Untergang retten will. Diese Situation kommt der pantomimischen Stärke der Marionette sehr entgegen. Außerdem sind reiche Möglichkeiten zum Ausspielen des Unwirklich-Geisterhaften gegeben. - Fernerhin sind alle Formen der Strafe auf dem Marionettentheater darstellbar, in denen nicht das derb Zupackende im Vordergrund steht. (+)

"6. Situation: S c h w e r e s M i ß g e s c h i c k : Feindlicher Sieger oder Vorbote - geschlagene Macht."

Diese Situation kann auch als Endstadium der vorigen gestaltet werden. Die Gebärden des Triumphes oder des Leides, der Überlegenheit und Unterwürfigkeit sind mit den großen Gesten der Marionette nachzuvollziehen. Daneben läßt sich das Verhältnis von Über- und Unterlegenem auch im Komischen auswerten. Hier berührt sich die Situation bereits mit der folgenden. (+)

"7. Situation: B e u t e : Gebieter oder Unglück - der Schwache."

Gerade im Komischen kann das überlegene Fatum oder der Sieger die Puppe zum Opfer eigenwilliger Launen machen: Etwa, wenn Hans Wurst im "Faust" mit der beharrlichen Wiederholung seiner Beschwörungsformel "Perlicke-Perlacke!" die Höllengeister zwingt, nach seiner Laune zu erscheinen und zu verschwinden. (+)

"8. Situation: R e v o l t e : Der Tyrann - die Verschwörung."

Diese Situation ist mit Marionetten dann nicht darstellbar, wenn sie bewegungsmäßig groß Aktivität verlangt. Es läßt sich jedoch eine Variante denken, bei der ein Tyrann überlistet wird, weil er sich mißliebig gemacht hat. Unter günstigen stofflichen Bedingungen kann die Situation "Revolte" mit Marionetten dargestellt werden. (+)

"9. Situation: W a g n i s : Der Waghalsige - der Gegenstand und der Widersacher."

Müller führt hier selbst Faustens Jagd nach Abenteuern an. (+)

"10. Situation: E n t f ü h r u n g : Der Entführer - die Entführte mit oder ohne Zustimmung der Wächter."

Wenn man von der für die Puppe allzu aktiven, gewaltsamen Entführung absieht, die im Marionettentheater immer steif wirken muß, weil den Puppen die Möglichkeit zu festem Zugreifen fehlt, so sind alle solche Szenen möglich, in denen das Ziel mit List und Überredung erreicht wird. In Jan Maliks Märchenfolge "Bällchen-Schnellchen" entführt der Papierdrache "Krache" das Bällchen, nachdem er es überredet hat, doch mit ihm in die Welt hinauszufliegen. (+)

"11. Situation: R ä t s e l : Der Frager - der Sucher - das Zweifelhafte."

Am häufigsten kommt das Rätsel in seiner reinen Form in den für Marionetten sehr geeigneten Märchen vor. Das Rätsel muß im Puppenspiel so angelegt sein, daß der Marionette hinreichend pantomimische Möglichkeiten bei der Suche nach einer Auflösung des Rätsels bleiben, damit die Puppe in der Abstraktheit des "Denkprozesses" nicht mimisch erstarrt. (+)

"12. Situation: E r l a n g e n : Der Bittsteller - der Zurückweisende oder Schiedsrichter - die Gegenpartei. Durch List oder Gewalt vom Besitzer einen Gegenstand erlangen."

Diese Situation ist nur bedingt marionettengemäß: Die Puppe vermag nur sehr schlecht, Gegenständliches mit Händen zu greifen. Kann dies vermieden werden, oder handelt es sich um das Erlangen nicht-handgreiflicher Werte oder Güter (Himmel und Hölle ringen um Fausts Seele), so läßt sich das Bemühen der einzelnen Parteien durchaus mit Marionetten vorführen. (+)

"13. Situation: F a m i l i e n h a ß ."

Die Marionette ist unpersönlich, entmenschlicht und isoliert. Nur in der Groteske oder Parodie auf ein Familiendrama könnte diese Situation auf dem Puppentheater vorkommen. Im übrigen gilt für diese Situation das Gleiche, was über die Rache gesagt wurde. (+)

"14. Situation: N e b e n b u h l e r s c h a f t d e r V e r w a n d t e n (unter Brüdern)."

Man würde der Puppe Worte in den Mund legen müssen, die ihre spielerischen Möglichkeiten überfordern. Nebenbuhlerschaft ist leidenschaftliche, ursprünglich-vitale Feindschaft. Marionettenspiel kann aber nur Gleichnisse für das Leben, nicht jedoch das ursprünglich Vitale selbst bieten. - Abgesehen von dieser bis zur Feindschaft getriebenen Nebenbuhlerschaft, gibt es gewisse Märchenhafte Formen eines friedlichen Wettstreites, denen die Puppe unter günstigen Bedingungen gewachsen sein kann. Solange es aber echte Nebenbuhlerschaft bleibt, ist dieses ein für die Marionette undankbares Feld, denn der Widerspruch zur Intensität erotischer Rivalität im Leben bliebe dem Zuschauer im Marionettentheater immer fühlbar. - Selbstverständlich sind die Möglichkeiten im Komischen hier größer, weil dort das Hintergründige des Nebenbuhlerischen mehr hindurchklingt, jener Zug des Lächerlichen, der im Grunde aller Rivalität anhaftet. (+)

"15. Situation: M ö r d e r i s c h e r E h e b r u c h : Ehebrecherischer Gatte - mitschuldiger Ehebrecher - betrogener Gatte."

Hier entfalten sich die marionettenfremden Leidenschaften des Blutes in einer Form, die sich in ihrer Intensität nur auf dem großen Theater

darstellen läßt. (-)

"16. Situation: W a h n s i n n : Der Irre - das Opfer."

Vielleicht ist die Situation des Wahnsinns selbst sinnbildlich darstellbar - : Der wahnsinnige, umgeben von Furien, die ihn verfolgen. - Vielleicht ist es auch möglich, diese Situation mit entsprechendem Bühnenbild und abstrakten Marionettenformen aus der Perspektive des Wahnsinns pantomimisch auszuschöpfen. Wahnsinn liegt hat auf der Grenze des "noch mit Marionetten Darstellbaren", und man muß darauf achten, daß ein säches Spiel nicht in den Ausdruck unfreiwilliger Komik abgleitet. Vor allem ist es schwierig, mit Marionetten eine Wahnsinnstat glaubhaft vorzuführen, denn der in ihrer Aktivität eingeschränkten Puppe ist es erst recht unmöglich, ein übersteigertes Tun des Wahnsinns vorzuführen. Außerdem läßt sich im statischen Ausdruck der Marionette keine Entwicklung geben. Die einzige Möglichkeit zur Darstellung des Wahnsinns liegt in der Pantomimik der Marionette. (+)

"17. Situation: V e r h ä n g n i s v o l l e U n k l u g h e i t : Der Unbesonnene - das Opfer oder der verlorene Gegenstand".

Dieses Motiv ist wieder sehr für Marionetten geeignet. Im schon zitierten "Kalif Storah" können sich der Kalif und sein Wesir nicht in Menschen zurückverwandeln, weil sie - trotz Warnung - als Störche gelacht und dadurch die Zauberformel vergessen haben. In "Bällchen-Schnellchen" von Jan Malik verlieren Großväterchen und Großmütterchen ihr Ball-Kind, weil sie nicht genug aufgepaßt haben. Die Situation ist gerade im Puppenspiel mannigfaltig variierbar. (+)

"18. Situation: U n b e w u ß t e s L i e b e s v e r b r e c h e n : Der Liebhaber - die Geliebte - die Enthüllung."

Auch diese Situation ist zu sehr an einen ausschließlich menschlichen Ausdruck gebunden. Sie kann mit den entmenschlichten Puppen nicht dargestellt werden. (-)

"19. Situation: E i n e n d e r S e i n e n u n e r k a n n t t ö t e n : Der Mörder - das unbekannte Opfer - die Enthüllung. Polti zählt 21 Möglichkeiten dieser Situation."

Im Akt des Tötens liegt soviel Aktivität und Entschlußkraft, wie sie die Marionette nicht veranschaulichen kann. Möglich ist zwar auch die Version, daß die Erkenmung der Tat zuvorkommt, wie in Goethes "Iphigenie". Aber kaum ein Dichter wird darauf verfallen, einen so an den Menschen gebundenen Stoff Fadenpuppen zuzumuten, deren spielerische Leichtigkeit der blutvollen Schwere dieser Situation nicht gewachsen ist. (-)

"20. Situation: S i c h d e m I d e a l o p f e r n : Der Held - das Ideal - der Gläubige oder das Opfer."

Die Darstellung einer aufopfernden Handlung ist im Marionettentheater wegen der begrenzten Aktivität der Puppe nicht leicht. Diese Handlung kann allerdings auch aus einer selbstverleugnenden Haltung bestehen, die dem sinnbildhaften Wesen der Marionette mehr entgegenkommt. (+)

"21. Situation: S i c h f ü r N a h e s t e h e n d e o p f e r n : Der Held - der Nahestehende - der Gläubige oder das Opfer. Sein Leben, sein Wohl, seinen Ehrgeiz, seine Ehre dem Wohle eines Nahestehenden, eines Geliebten, eines Verwandten opfern."

Diese Situation steht der vorigen nahe. In beiden Fällen muß darauf geachtet werden, daß alles Lehrhafte vermieden wird, das dem typisierenden Ausdruck der Marionette schaden könnte. (+)

"22. Situation: S i c h d e r e i g e n e n L e i d e n s c h a f t

o p f e r n : Der von der Leidenschaft Ergriffene - der Gegenstand der verhängnisvollen Leidenschaft - das Opfer."

Faust ist von der Leidenschaft des Erkennens und der Magie durchdrungen. Durch den Pakt mit dem Teufel wird er zum Opfer seiner Leidenschaft. - Die Leidenschaften des Blutes lassen sich auf dem Marionettentheater nur dann darstellen, wenn die Möglichkeit zu strengster Stilisierung gegeben ist. (+)

"23. Situation: D i e P f l i c h t , d i e S e i n e n z u o p f e r n : Der Held - der zu opfernde Nahestehende - die Notwendigkeit des Opfers."

In dem Idealischen der Situation, aus Pflicht einen nahestehenden Menschen opfern zu müssen, stecken marionettenhafte Züge: Es ist eine Tat unmenschlicher Reinheit. - In der feierlichen Getragenheit von Glucks "Iphigenie in Aulis" fallen alle psychologischen Schattierungen fort. Alles gilt dem großen Sinn des Opfers. Und der Bogen der feierlichen Musik zwingt auch den Darsteller zur weitbewegten und dennoch maßvollen Gebärde, den Spielleiter zu einer statischem fast monumentalen Regie. Trotzdem ist die Darstellung dieser Situation für das Marionettentheater nicht geeignet: Einmal ist die Marionette nur Puppe und als solche mit dem Leben zu wenig verbunden, um dessen Opfer überzeugend zu veranschaulichen, und zum anderen ist die Puppe spannungsarm; sie ist dem inneren Kampf, der einem solchen Opfer vorausgehen muß, darstellerisch nicht gewachsen. (-)

"24. Situation: R i v a l i t ä t U n g l e i c h e r : Der geringgere Nebenbuhler - der überlegene Nebenbuhler - das Ziel. Polti zählt 12 verschiedene Arten auf: Die Rivalität eines einfachen Menschen und eines Herren, eines Reichen und eines Armen, eines Gelehrten und eines Verachteten, zwischen zwei fast Gleichen, einer Siegerin und ihrer Gefangenen, einer Königin und ihrer Untertanin, einer Herrin und ihrer Dienerin."

Der Nebenbuhlerschaft unter Verwandten wurde die Marionetteneignung im wesentlichen abgesprochen, weil "Nebenbuhlerschaft" als leidenschaftliches Kämpfen um eine Frau verstanden wurde. Das konnte nur im K[illegible]schen gelingen, in dem gegenseitigen Sichhervortun vor der Angebeteten. Was aber die reine Rivalität anbelangt, so gibt es viele Formen des Wettstreites und des Wettlaufes nach einem Ziel, des Übertrumpfens in akrobatischen Leistungen u. ä., die für die Marionette darstellbar sind. Nur in der Auseinandersetzung des Zweikampfes muß die Puppe aus technischen Gründen versagen; es sei denn, man spielt die Parodie auf ein Duell, bei dem sich die Gegner mit ihren Waffen nicht zu nahe kommen! Der Vorteil dieser Situation für das Marionettentheater ist die Tatsache, daß sie ohne psychologische Details aus sich selbst verständlich ist. (+)

"25. Situation: E h e b r u c h : Der betrogene Gatte - der ehebrecherische Gatte - der mitschuldige Ehebrecher. Dreißig verschiedene Arten des Ehebruchs stellt Polti auf seiner dramatischen Tabelle zusammen."

Ehebruch wäre mit Marionetten nur dann spielbar, wenn die Situation, die zweifellos schwerwiegend ist, keinen ernsten Ton verlangte. Nur im [illegible]ielerischen und Versöhnlichen könnte die Situation als Bild menschlichen Fehlens gezeigt werden. So geschieht es ja in den vielen französischen Salonstücken, die seit dem 19. Jahrhundert das Theater beherrschen. In ihnen spielt aber immer eine ganze Skala mimischer Nuancen mit, die zur vom menschlichen Schauspieler wiedergegeben werden kann. Da die Marionette andererseits zu leicht ist, um die Ehe- t r a g ö d i e so darzustellen, daß die Zuschauer mit in den

Situation gezogen werden, ist es besser, diese Problematik aus Marionettenstücken auszuschalten. Dramen, die den Ehebruch als Grundsituation haben, müssen zugleich mehr oder weniger stark psychologisieren, und das ist eben für das Puppenspiel unmöglich. (-)

"26. Situation: E r o t i s c h e V e r b r e c h e n : Der Verliebte - der Geliebte."

Die erotischen Verbrechen sind wieder so stark blutsmäßig bedingt und gebunden, dass sie durch die abstrahierende Marionettenkunst nicht veranschaulicht werden können. Auch in der strengsten Stilisierung wäre die Puppe der Menschlichkeit dieser Situation nicht gewachsen. (-)

"27. Situation: D i e S c h a n d e e i n e s g e l i e b t e n W e s e n s e r f a h r e n : Der, der erfährt - der Schuldige."

Diese Erfahrung erfordert wieder so stark gefühlsbetonte mimische Reaktionen und Handlungsweisen des Erfahrenden, wie sie die Marionette nicht auszudrücken vermag. Müller nennt diese Situation "gesteigert dramatisch", und gerade der Bereich des Hochdramatischen muß der Puppe wegen ihrer Passivität verschlossen bleiben. (-)

"28. Situation: V e r h i n d e r t e L i e b e : Der Liebhaber - die Geliebte - das Hindernis. Verhinderte Heirat wegen Ungleichheit des Standes, des Geldes, wegen Feinden und etwaigen Hindernissen. Verhinderte Heirat, weil das Mädchen einem anderen bestimmt ist. Die Eltern und Schwiegereltern vereiteln eine Liebe."

Diese Situation ist dramaturgisch so gestaltbar, daß die Statik der Marionette nicht überfordert wird. Einen bemerkenswerten Versuch machte in den 20er Jahren Eduard Märtens in seinen Braunschweiger "Bodenkammerspielen" mit der Aufführung des altflämischen Liebesspieles "Lanzelot und Sandarein", in dem Lanzelots Mutter die Vermählung der Liebenden hintertreibt, weil Sandarein keine "standesgemäße" Braut für Ritter Lanzelot ist. Durch die Intrigen der Mutter wird Lanzelot zum Verbrecher an Sandarein und muß sie an einen anderen Ritter verlieren. Obwohl ein von Intrigen und Leidenschaften beherrschtes Stück sich selten für das Marionettentheater eignet, ist ausnahmsweise dieses Spiel recht marionettengemäß, weil hier alles Geschehen hinter die Szene verlegt ist, und die Dialoge immer kurz vor oder nach den entscheidenden Ereignissen liegen. Sie sind in schlichten vierhebigen Reimpaaren geschrieben. Dazwischen finden sich kurze Monologe, und nie sind mehr als zwei Personen auf der Bühne. Der Text ist schlicht und ohne alle für die klare Handlung überflüssige Psychologie. Er verlangt nach der schlichten großen Gebärde. - Auf der gleichen Linie liegt der Stoff des altfranzösischen Minneepos' "Aucassin und Nicolette", in dem das Mädchen vor dem Liebhaber versteckt wird. Vielleicht wird auch dieser Stoff einmal für das Marionettentheater bearbeitet. (+)

"29. Situation: D e n F e i n d l i e b e n : Der geliebte Feind - der Liebende - der Hassende."

Hier muß unterschieden werden zwischen der Liebe zum Feind von Angehörigen und der Liebe zum persönlichen Feind, also der H a ß l i e b e. Beide Arten dieser Situation sind für das Marionettentheater kaum geeignet. Feindschaft - und gar noch gekoppelt mit Liebe - erzeugt außergewöhnliche Spannungen, denen die stilisierte Darstellung des Marionettentheaters nicht gewachsen ist. Die Haßliebe bedarf darüber hinaus noch einer jeweils besonderen psychologischen Erklärung, die die Puppe nicht geben kann. (-)

"30. Situation: D e r E h r g e i z : Der Ehrgeiz - das, was er begehrt - der Widersacher. Diese Situation ist eine intellektuelle ohne antikes Vorbild".

Soweit Ehrgeiz nicht individueller Art ist - und das wird er in den meisten Fällen sein , weil er ein ganz persönliches Ziel vor Augen hat - , ist es möglich, die "Type" des schlechthin Ehrgeizigen, der sich überall durchbeißen will, im komischen Spiel auf die Puppenbühne zu bringen. Dramatisch ist diese Situation allerdings nur dann, wenn es sich um einen echten Kampf um das Erreichen des Zieles handelt, und das ist wieder nur in sehr geringem Umfange für die Marionette möglich. (+)

"31. Situation: K a m p f g e g e n G o t t : Der Sterbliche - der Unsterbliche."

Es ist die Situation eines geistigen Verhaltens, das mit einfachen Gebärden ausdrückbar ist. Auch Faust kämpft gegen Gott, um sich die Mächte von Diesseits und Jenseits untertan zu machen. - Wo allerdings eine Handlung von revolutionärer individueller und zupackender Aktivität gefordert wird, versagt die Marionette auf Grund ihrer Typhaftigkeit und Passivität. (+)

"32. Situation: I r r i g e E i f e r s u c h t : Der Eifersüchtige - der Gegenstand, um dessen Besitz er eifersüchtig ist - der vermeintliche Mitschuldige - die Gelegenheit oder die Ursache des Irrtums."

Eifersucht ist ein so starkes persönliches Erleben, daß sie mit den starren und lebensfernen Marionetten grotesk wirken muß. Im Komischen ist diese Situation allerdings glänzend zu verwerten. Hier vermag die Lächerlichkeit der übertreibenden -unmenschlich-pathetischen Gebärde zu brillieren, gerade durch den Kontrast marionettenhafter und menschlicher Gesten. (+)

"33. Situation: J u s t i z i r r t u m : Der sich Täuschende - das Opfer - der täuschende Umstand - der wirklich Schuldige."

Die Verdächtigung eines Unschuldigen, seine Not und die Bemühungen um ein Alibi geben auf dem Puppentheater keine besonderen Spielmöglichkeiten, weil die Konflikte ganz im Innerseelischen bleiben. Mit dem Gebärdenspiel lassen sie sich nicht ausschöpfen, - und eine echte Mimik besitzt die Marionette ja nicht. (-)

"34. Situation: G e w i s s e n s b i s s e : Der Schuldige - das Opfer oder das Vergehen - der Verhörende."

Sobald diese Situation vom Episodischen in das Zentrum eines Spieles rückt, ist die mimische Starre der Marionette dem Gehalt nicht mehr gewachsen. (+)

"35. Situation: W i e d e r f i n d e n : Der Wiedergefundene - der Wiederfindende."

Diese Situation wird im allgemeinen nur am Rande verwertet werden können. Sie ist in ihrer Einfachheit auch von Marionetten darstellbar. (+)

"36. Situation: T r a u e r : Der Leidtragende - der nahe Beobachter - der Henker."

Mit den schlichten, stilisierten Marionettengebärden läßt sich diese so menschliche Empfindung in ihrer ganzen Reinheit und sogar größerer Schönheit als auf der großen Bühne nachbilden. Trauer ist ein spannungsloses Erleben, ein seelisches Sichgehenlassen. Sie harmoniert mit der Statik und Passivität der Marionetten. (+)

Wie bei allen Ausdrucksbegrenzungen im Bereich des Künstlerischen gilt auch diese Überprüfung der dramatischen Situationen auf ihre Eignung für das Marionettenspiel nur im allgemeinen. Das Genie wird solche Grenzen immer wieder durchbrechen, ohne seine Kunst zu gefährden, weil es sie dank seines Schöpfertums organisch erweitert. Die meisten Dichter der Gegenwart halten sich jedoch vom Marionettentheater zurück; vielleicht, weil sie keine Gelegenheit hatten, sich mit seinen Möglichkeiten vertraut zu machen, vielleicht, weil ihnen der intime Rahmen des Puppentheaters nicht genügte, ihre Ideen in die Breite wirken zu lassen, vielleicht auch nur aus Zeitmangel, - gebunden durch andere Pläne und drängende Aufträge, die ihnen keine Muße zur Versenkung in die kleine Welt einer großen und alten Kunst gönnen. - Mögen die am Ausdruck der Marionette ermessenen dramaturgischen Forderungen hinsichtlich der Auswahl der marionettengemäßen Situationen auch die Ausnahme gelten lassen, so helfen sie doch, ein Feld abzustecken, auf dem sich die schriftstellerische Arbeit für das Marionettentheater bewähren kann.

Für eine Marionettenbearbeitung fallen also von den 36 dramatischen Situationen 9 als ungeeignet (-) fort, 15 gelten nur bedingt (±) und 12 uneingeschränkt (+). Faßt man die einzelnen Gruppen zusammen, so ergibt sich, daß von vornherein diejenigen Situationen ausscheiden, die große Aktivität, echte Vitalität und Leidenschaft, starke Spannungen, Realismus und Psychologie verlangen oder ein stark ausgeprägtes Individuum als Handlungsträger voraussetzen. Aus diesen Gründen muß auch fast alles das für eine Marionettenspielbearbeitung ungeeignet bleiben, was in den Bereich des hochdramatischen Theaters zu rechnen ist.

Geeignet sind hingegen solche Situationen, die auf Eindeutigkeit Schlichtheit, Stilisierung und Symbolik, auf das rein Spielerische oder die große Gebärde hin anlegbar sind. Hier zeigen sich die dramaturgischen Konsequenzen des Marionettenausdrucks, dessen Eigengesetzlichkeit die Grundlage für die dramaturgischen Gesetze bildet. - Alles das, was zum Sinnbild f ü r

menschliches Verhalten werden kann, was poetische Träume und Phantasien veranschaulicht, ist marionettengemäß, wenn seine Darstellung nicht an den technischen Voraussetzungen der Puppe scheitert. Die für Marionetten nur bedingt geeigneten Situationen lassen sich in gewissen Fällen auf das Wesen des Puppenspiels abstimmen, nämlich dann, wenn sie stilisiert oder ganz am Rande des szenischen Gefüges eingebaut sind.

Die Situation ist eines der fundierenden G r u n d e l e m e n t e jedes Dramas, das sich ja aus der Kernsituation und den daraus erwachsenden und darum angelegten Randsituationen zusammensetzt. Gottfried Müller ist der Ansicht:

"Ein Theaterstück kann nur e i n e n Konflikt und nur e i n e dramatische Situation zum Inhalt haben. Einzelspannungen dürfen nur dem einen Ziel untergeordnet sein, die Schlußszene zu erreichen. Auf diese hin muß das ganze Stück gearbeitet sein. Das Ziel ist von Anfang an bekannt. Ob und wie es erreicht wird, das ist der Inhalt des Stückes." (G. Müller, a. a. O., S. 27 f.)

Müller gibt keinen klaren Aufschluß darüber, was er unter "Konflikt" und "Einzelspannung" im Gegensatz zur "dramatischen Situation" verstehen will. Jedenfalls ist nicht einzusehen, warum es in einem Drama nur eine einzige dramatische Situation geben solle. So gibt etwa Müller als Beispiel für die 6. Situation (Schweres Mißgeschick) "das von Faust verlassene Gretchen" an. Auch Müller behauptet nicht, daß diese Situation die einzige des Faust - Dramas sei. So erläutert er die 9. Situation (Wagnis): "Faust's Jagd nach Abenteuern" (Beide Beispiele a. a. O., S. 39). Er widerlegt also hier selbst seine Ansicht, daß ein Theaterstück nur e i n e dramatische Situation haben könne. Um aus diesem Widerspruch herauszufinden, bedarf es einer Vertiefung und Klärung des Begriffes der dramatischen Situation.

Wie am "Faust" - Beispiel ersichtlich wurde, können Partner, Gegenspieler und Nebenpersonen durchaus in eigene dramatische Situationen gestellt sein, die sich nicht mit der Situation des Helden zu decken brauchen, wohl aber durch die Situation des Helden bedingt sein können und in jedem Falle mit ihr kommunizieren. Um zu verstehen, was hier vorgeht, muß man einmal die verschiedenen Schichten des Dramas voneinander abheben. - Am vordergründigsten kommt auf den Zuschauer die erzählbare Handlung eines Dramas zu, also der Inhalt des Stückes, der sich auf der Oberfläche dieses mehrschichtigen poetischen Gebildes abzeichnet. Diese erzählbare Handlung fügt sich aus der Folge des Szenenablaufes, aus den einzelnen dramatischen Situationen, in denen

sich die Gestalten des Stückes befinden, zusammen. Dies alles machte noch kein Drama, sondern allenfalls ein theatralisches Spiel, wenn nicht ein Held und ein Gegenspieler oder mehrere Helden als Gegenspieler in einer durchgehenden dramatischen Situation aufeinanderprallten, die sich bis zum Extrem zuspitzt. Diese durchgehende Kernsituation enthält also den dramatischen Konflikt, in den sämtliche Handlungsträger eines Dramas unmittelbar oder mittelbar verstrickt sind. Und diese Kernsituation ist es, die auch in die zunächst scheinbar privaten Situationen der Neben- und Gegenspieler übergreift, sie ebenfalls zu Entscheidungen zwingt, die zu einer weiteren Zuspitzung der Kernsituation führen. Andererseits können auch durch diese Kernsituation die Neben- und Gegenspieler des Dramas in eine neue dramatische Situation hineingeworfen werden, welche auch sie zum tragischen Untergang drängt. Der Konflikt des Dramas liegt also in der zugespitzten Kernsituation. Alle einzelnen dramatischen Situationen aber stehen mit dieser Kernsituation in Wechselwirkung. So hat Müller recht, wenn er sagt, daß ein Drama nur einen einzigen dramatischen Konflikt haben dürfe. Aber er darf Konflikt nicht mit "dramatischer Situation" schlechthin gleichsetzen. Denn was Müller unter Konflikt versteht, ist bei seiner Formulierung nicht einsichtig. Wahrscheinlich bezeichnet er die Situationen der Neben- und Gegenspieler als "Einzelspannungen". Dadurch aber wurde, wie sich zeigte, der Müllersche Begriff der dramatischen Situation unklar.

Der Konflikt eines Dramas ist aber nicht das letzte. Denn hinter ihm erst wird das transparent, was Robert Petsch den "dramatischen Vorgang" nennt:

"Der Vorgang ist -- eine durchorganisierte Folge von Tatsachen, deren Zusammenhänge sich freilich unserem Auge nicht unmittelbar aufdrängen, aber unseren Geist und auch unsere Seele um so stärker beschäftigen, wenn die spannende Außenhandlung ihre Schuldigkeit tut: nämlich ständig über sich selbst hinausweist auf Wichtigeres, was in Wahrheit allein "der Rede wert" ist, ohne daß es durch die Rede allein unmittelbar auszudrücken wäre." (Robert Petsch, "Wesen und Formen des Dramas", Halle 1945, S. 65).

Im dramatischen Vorgang wird also die innere Entwicklung sichtbar, die die Gestalten des Spieles an der Konfliktsituation durchmachen, so, wie in der erzählbaren Handlung die äußere Entwicklung des Stückes gezeigt wird. Diese innere Entwicklung zeigt sich darin, wie sich die einzelnen Gestalten des Dramas innerlich zu der gegebenen Konfliktsituation stellen, wie sie aufgrund ihrer äußeren Handlungsweise als Reaktion auf die Situation denken.

Im dramatischen Vorgang aber wird der letzte Hintergrund eines Dramas sichtbar: Die Idee, für die der Dichter in seinem Werk eintritt, die er darstellt. So stuft sich der dramatische Aufbau in die Tiefe: Von der erzählbaren Handlung zu den Situationen, von ihnen zum Konflikt, vom Konflikt zum dramatischen Vorgang, in dem sich die Idee abzeichnet. - Nun gibt es durchaus Stücke, in denen diese letzten Dimensionen fehlen, wo es zwar eine erzählbare Handlung, Situationen und einen Konflikt gibt, nicht aber Vorgang und Idee. Diese Stücke können durchaus sehr bühnenwirksam sein. In ihnen ist der Vorgang, der auf ein tieferes Tragisches oder Komisches hinweist, fortgefallen, weil an die Stelle der Idee der E i n f a l l getreten ist. Diese Art von Stücken wird man eher dramatische Spiele als Dramen nennen müssen. Das, was sie in ihrem szenischen Aufbau jedoch zusammenhält, sind immer noch die dramatischen Situationen, ohne die kein dramatisches Spiel auskommen kann, wenn es nicht in sich zerfallen soll, und wenn die Dialoge nicht zum spannungslosen Zwiegespräch absinken sollen. Hiermit wäre denn der Standort der dramatischen Situationen innerhalb des Theaterstückes hinreichend gekennzeichnet. Aus der Konstellation der dramatischen Situationen, die ja im echten Drama unlösbar mit dem Konflikt verflochten sind, läßt sich die Struktur jeder Dichtung, nicht nur die von Drama und szenischem Spiel, erschließen. Denn dramatische Situationen treten auch in anderen Literaturgattungen auf, etwa dem Roman oder der Ballade (eine Ausnahme bilden hier viele Formen der Lyrik, in denen es keine dramatischen Situationen gibt). Für deren Komposition aber hat jede literarische Gattung ihre eigenen Gesetze.

Außer den dramatischen Situationen gibt es andere, die nicht "dramatisch" genannt werden dürfen. Beispielsweise seien hier Situationen angeführt, die bereits zu einem Zustand geronnen sind, wie etwa Einsamkeit, Bedürftigkeit, Heimweh oder Hoffnungslosigkeit. Verglichen mit der geringen Zahl der dramatischen Situationen gibt es verhältnismäßig viele letztgenannter Art. Was sie von den dramatischen Situationen unterscheidet, ist ihre Spannungslosigkeit, weil der Partner und Gegenspieler in ihnen entweder fehlt, oder es existiert zwar eine zweite Person, aber sie ist in der selben Situation wie die erste Person und in ihren Intentionen mit ihr gleichgerichtet.

Die Funktionen der undramatischen Situation innerhalb der Dichtung sind mannigfaltig. Die literarischen Figuren werden durch die Art einer selbstgeschaffenen und durch die Reaktionsweise auf eine von

außen herangetretene Situation charakterisiert. Die undramatischen Situationen schaffen Raum und Atmosphäre eines Geschehenen oder - etwa in bestimmten Arten der Lyrik - eines Geschehenden. Sie treten als Verzögerung auf, um im Drama die Spannung auf das Folgeereignis einer zurückliegenden Ursache zu steigern. Können sie gerade als Ausgangspunkt eines epischen Werkes oder als Zentralnerv eines lyrischen Gebildes wesentlich sein, so sind sie für die Handlung eines Dramas von sekundärer Bedeutung, dennoch auch dort in beschränktem Umfange notwendig, um die Handelnden mit einer atmosphärischen Welt zu umgeben. Im Bühnendrama treten sie nur am Rande auf. Der auf der Bühne handelnde Mensch selbst ist es, der eine Welt um sich bildet, der durch seine Taten, sei es aus Initiative oder Nötigung, ein Geschehen auslöst. Seiner Natur gemäß aber antwortet der Mensch darauf wiederum durch Handeln.

Bühnendrama und Marionettenspiel.

Der Schauspieler spielt, die Marionette wird gespielt. Und schon in der Tatsache dieses Gespieltwerdens liegt eine wichtige Bestimmung für den Text des Marionettenstückes, das also mit anderen Mitteln als das Bühnendrama arbeiten muß. Die Marionette ist kein lebendiger Schauspieler, und insofern geht ihr bereits etwas Wesentliches von dem ab, was für den aktiven Darsteller gerade der Nerv des Dramatischen ist. Der echte Dramatiker braucht den ganzen Menschen mit seiner Emotionalität und Geistigkeit, mit seiner spontanen Mimik und Gestik, der fähig ist, als Schauspieler den dramatischen Menschen zu verkörpern, wie ihn Robert Petsch beschreibt:

"Dramatisch ist...der Mensch, der imstande und gewillt ist, der den Mut und vielleicht die Verwegenheit hat, sein Ich und die Welt um ihn her unter dem Gesichtspunkt der dialektisch gespaltenen Idee zu sehen, vom welcher Art der letzte Widerspruch, inhaltlich gesehen auch sein möge..."---"Aus der Fülle der Möglichkeiten greift er (der Dramatiker) kraft seiner inneren Haltung alle jene heraus, die sich erfahrungsgemäß unter lebhafter Bewegung, unter Gegensätzen und Umschlägen entfalten, deren Leitwerte entsprechende Gegenwerte herausfordern und die unser Menschentum nach einer bestimmten (dynamisch antinomischen) Seite hin voll entfalten (integrieren)." (Robert Petsch, a. a. O., S. 31 f.)

Zum Wesen des Dramatischen gehört also mehr als die Erfüllung der durch die Situationen bedingten Anforderungen. Dazu gehört in gleicher Weise der lebendige Mensch, nicht nur als Sinnbild wie die Puppe, sondern als aktive Potenz, die darin besteht, sich selbst als Handelnder

zu erleben. Anders die Marionette: Nicht sie ist der eigentliche Schauspieler des Marionettentheaters, sondern der Puppenspieler, dem sie als Maske dient. Das Spielen der Marionette, die im eigentlichen Sinne gar nicht aus sich heraus handeln kann, ist die stilisierte Begleitung zu den Worten des szenischen Spieles, in das sie hineingestellt ist; es ist also letzten Endes eine Pantomime darauf. Die Marionette drückt kein eigenes Empfinden aus, sie muß immer nur "tun als ob". Sie begleitet nur die ihr in den Mund gelegten Worte mit stilisierten Gebärden, die in ihrer schwerelosen, von Fäden gelenkten Bewegung weder greifen noch zupacken können. Spielen und Sprechen der Puppe bieten sich in der verzaubernden Kühle einer merklichen Distanz dar, aus der nichts mehr von der Leidenschaft und dem lebendigen Atem des Menschentheaters zu fühlen ist. Das muß so sein, weil bei der Puppe - wie im ersten Teil der Arbeit gezeigt wurde - die passiven Ausdrucksmomente überwiegen. Das Fluidum der Marionettenkunst ist ein ganz anderes. Denn dort, wo das große Theater, das gerade von den dramatischen Spannungen lebt, an einer rein poetischen Dichtung versagt oder sie nur unzureichend darstellen kann, weil ihre Werte nicht im Dramatischen, sondern ausschließlich im nur Poetischen liegen, gewinnt die spannungslose Marionette ihrer Aufgabe oft reizvolle Seiten ab. Gerade die nicht durch und durch dramatische Dichtung, in der es um Probleme der Innerlichkeit geht, kommt der Marionette sehr entgegen, weil sie eine so beispiellose Fähigkeit zur pantomimisch deutenden Gebärde besitzt. Das Puppentheaterstück sollte man eher ein SZENISCHES SPIEL als "Drama" nennen. Denn am echten Drama wird das Marionettentheater in den meisten Fällen scheitern müssen, weil nur die Ausdruckskunst des menschlichen Darstellers der ganzen Skala der Leidenschaften, der inneren Spannungen, der von Seele und Geist gleichermaßen durchdrungenen realen und ideellen Auseinandersetzung gewachsen ist. Im Rahmen des szenischen Spiels aber kann die Marionette innerhalb der Grenzen, die ihr durch den beschränkten Kreis der geeigneten dramatischen Situationen und der zugänglichen Stoffgebiete (Vgl. den nächsten Abschnitt) gesteckt sind, gerade durch ihre pantomimischen Fähigkeiten (Davon mehr im 7. Kapitel) Theatermöglichkeiten erschließen, die ganz ihr Eigentum sind, weil sie dem lebendigen Schauspieler verschlossen bleiben.

Im Marionettensprechstück muß der T o n , um das Spiel der Puppe nicht zu erdrücken, stets zurückhaltend bleiben. Wesent-

lich ist nur die Marionette und der Stoff, der durch sie gestaltet wird. Wegen der "Eigenwilligkeit" der Fadenpuppen muß vieles offen bleiben, was erst durch sie gestaltet und gedeutet wird. Denn gerade im Marionettentheater muß der Regisseur die Freiheit besitzen, seiner Puppe diejenigen Gebärden geben zu können, die sich am besten mit dem Gesamtausdruck der Puppe decken. Läßt der Dichter die Puppen zuviel reden, so ist zu fürchten, daß die Sprache nicht mehr im Spielen aufgeht. Ist andererseits der Text z u knapp, so besteht die Gefahr, daß die ganze Puppendarstellung ins Schwimmen gerät und an Präzision verliert. Dabei ist es für den Ton des Marionettenspieles wichtig, daß er immer vom Naturalistischen distanziert bleibt, weil die Puppe - auch wenn das Stück von ganz handgreiflichen Dingen handelt - selbst ganz außerhalb davon steht. Im Marionettentheater wird auch im lebendigsten Spiel nie so dargestellt, als wollten die Figuren des Stückes wirklich sein, was sie vorstellen, als gingen sie darin auf - , nein, sie sind nur Symbole für diese Figuren, Mittel in der Hand des Marionettenspielers, einen Menschen, eine Gestalt, ein Ding, ein Tier, einen Geist zu k e n n z e i c h n e n . Dieses K e n n z e i c h e n sind die Marionetten zwar ganz, und nichts sonst weiter, aber daran, daß sie mit dem verwechelt werden, wofür sie Kennzeichen sind, hindert sie ihre Puppenhaftigkeit. Die Art und Weise aber, mit der ein Gedanke gezeichnet wird, ist die des S p i e l e s , also der Nachahmung, der Übertreibung, des Hypothetischen und rein Phantastischen. Zum Wesen des naivsten kindlichen Spieles aber gehört schon, daß der Spielende über den angenommenen augenblicklichen Zustand seines Objektes hinausdenkt. So sagt beispielsweise ein Kind: "Mein Teddybär möchte jetzt schlafen!" als Grundaussage. Hinzu kommt: "Wenn er nicht so müde wäre, würde er sich noch die Zähne putzen. Gleich schläft er und träumt von unserer Speisekammer!" - In diesem Beispiel liegt der Ton echten Spielens, der - in die Welt der Erwachsenen hinübergenommen und entsprechend variiert - auch für die Marionette als Objekt des spielenden Künstlers verbindlich wird: Dort, wo die Marionette durch ihre begrenzten technischen Mittel daran gehindert ist, mimisch von sich zu zeugen, muß der Text des Stückes über das hinaus, was für die Fabel notwendig ist, durch wesentliche Hinweise gefüllt werden, die auf der Linie des Charakters liegen, den die Puppe darstellt, ohne sie andererseits für spätere Szenen in dem einzuengen, was sie aus ihrer plastischen und bewegungsmäßigen Vorformung von sich aus leisten kann.

Was ist nun unter dem Begriff "Szenisches Spiel" im allgemeinen und

im besonderen hinsichtlich des Marionettentheaters zu verstehen? Mit "Szenischem Spiel" ist hier eine Form des Theaters gemeint, die sich zwar auch mancher Mittel des großen Dramas bedient, also Szene, Akt, in sich geschlossene Handlung und dramatische Situationen verwendet, das aber dennoch hinter der Wucht des echten Dramas zurückbleibt, weil es in seiner Gesamtkomposition lockerer gebaut ist, weil es die Zuspitzung zum Unausweichlichen vermeidet, also ärmer in seinen Spannungen ist. Es hat mehr den Charakter einer dramatisierten Erzählung, in der die Begebenheiten aneinander gereiht sind. Die Marionette kann ja nur in sehr seltenen Fällen, wenn eine durchgehende Stilisierung der Darstellung vom Stück her möglich bleibt, echte Dramatik darstellen. Sie kann nicht ohne diese Stilisierung auskommen, und es ist völlig unmöglich, tiefe Seelenkämpfe, innere Auseinandersetzungen mit der Problematik eines dramatischen Konfliktes durch Marionetten darzustellen. Deshalb neigt die Marionettenkunst zu dem lockerer gebauten Szenischen Spiel, in dem die angemessenen theatralischen Wirkungen eher durch die großen stilisierten Gebärden der Marionette zu erreichen sind. Auch im Bereich des Komischen hat die Marionette in der lockeren Form des Szenischen Spieles große Möglichkeiten, weil sie sich ja schon durch ihre plastische Vorformung auf den Ausdruck der Rolle abstimmen läßt. Das Szenische Spiel, wie es die Marionette verlangt, braucht nicht flacher und vordergründiger zu sein als das echte Drama, es unterscheidet sich von letzterem nur in seinem formalen Aufbau, der eben durchgehend lockerer ist und spannungsreiche Zuspitzungen vermeidet, nicht aber in den Möglichkeiten zur Tiefenschichtung. Echte Tragik und Komik ist in gewissen Grenzen (Situationen und Stoffgebiete, vgl. den folgenden Abschnitt) auf dem Marionettentheater in der Form des Szenischen Spieles darstellbar, wenn auch nur gewissermaßen symbolisch, eben wegen der Zeichenhaftigkeit der Fadenpuppen.

Ursprünglich hatte das Marionettenspiel rein erzählerischen Charakter. Man denke nur an Meister Pedros Puppenspiel in Cervantes' "Don Quixote", bei dem ein Knabe als Erklärer mit dem Zeigestock neben der Bühne steht. Das war teilweise auch im orientalischen sowie im Volkspuppenspiel des 18. Jahrhunderts in Europa der Fall. Eleonore Rapp begründet diese Erscheinung mit der 'Primitivität' des Puppenausdrucks, der sich im wesentlichen auf die Darstellung äußerer Geschehnisse beschränken müsse, die durch Fadenzug gelenkt werden könnten (Rapp, a. a. O., S. 5). Dieser Standpunkt von E. Rapp wurde

bereits am Ende des 3. Kapitels (S. 61) erörtert. Die begleitende Erzählung zum pantomimischen Puppenspiel braucht jedenfalls durchaus nicht ein Hilfsmittel der Verlegenheit zu sein, um Schwächen des Puppenausdrucks zu verbergen. Gerade die schlichte große Gebärde, die der Puppe gemäß ist, findet da noch Zeichen der Innerlichkeit, wo die das gleiche umschreibende Sprache nur schwachen Ersatz bieten könnte. Das Alphabet dieser Gebärdensprache ist einfach; es sind die Urgesten ewiger Gültigkeit. In den Gebärden des Schmerzes (die über das Antlitz greifende gespreizte Hand), des Gebetes, der Sehnsucht (die sich nach vorn reckenden und fast verlängernden Arme, die ihr Ziel nicht fassen können) liegt - symbolisch ausgedrückt - die ganze innerliche Gestimmtheit eines Augenblickes, den die gute Erzählung nicht erklären wird, sondern nur vorbereiten darf.

Das zeitgenössische Marionettentheater sucht die Puppenaufführung zur begleitenden Erzählung oder auch zu dem von einem einzigen Sprecher vorgetragenen Dialog wieder zu erneuern und zu beleben, weil man erkannt hat, wie sich gerade in dieser einfachsten Form des Theaters (der die Spiele der japanischen Großmarionette schon immer huldigten) die Fadenpuppe entfalten läßt. Im Herbst 1950 begann das ehemalige Puhonnysche Marionettentheater unter Leitung von Friedrich B ö e r in Baden - Baden seine neue Aera mit der Märchenpantomime "Das Ungeheuer und die Rose" nach Cocteaus "La belle et la bête". Einem Bericht über diese Aufführung ist das folgende Zitat entnommen:

"Eine fast doppelt große Puppe, halb Märchenerzähler, halb Rhapsode, tritt vor den Vorhang, und während die Puppen agieren, wird der Text mit allen Dialogen und indirekten Reden von einem unsichtbaren Sprecher gelesen." (Aus "Perlicko - Perlacko", "Fachblätter für Puppenspiel", H. 1, Bad Wörishofen 1950, S. 22 f.).

Das schon verschiedentlich erwähnte Märchenspiel "Bällchen - Schnellchen" von Jan Malik, dem führenden tschechischen Puppenspieler, beginnt ebenfalls mit einer Erzählung. In der einleitenden Regieanweisung heißt es:

"Die Lichter im Saal verlöschen. Bei völliger Dunkelheit setzt sich die Erzählerin in einen Lehnstuhl, der vor dem Podium steht. Musik: Grieg's "Morgenstimmung". Langsam leuchtet eine große, dekorative Lampe auf, die über der Erzählerin hängt. Während des Prologs verklingt die Musik im Pianissimo." ("Perlicko - Perlacko", H. 1, a. a. O., "Bällchen - Schnellchen", S. 1).

Aus dieser kurzen Anweisung ist bereits zu ersehen, wie alles darauf zielt, Atmosphäre zu schaffen, nicht allerdings die des Theaters mit den spannungsgeladenen Minuten vor dem Aufziehen des Vorhangs, sondern eher die einer heimelichen Kinderstube, in der sich die Zuhörer a

Abend um die Märchenerzählerin versammeln, um sich an einer Geschichte zu freuen. Der Lehnstuhl, die große, dekorative Lampe, die langsam aufleuchtet, die gedämpfte Musik sind die Requisiten, die Stimmung und Empfänglichkeit im Zuschauer vorbereiten, - und das Ruhevolle dieser Einleitung läßt eher eine lockere szenische Folge als ein Drama erwarten. Malik nennt sein Stück selbst eine "Märchenfolge in 13 Bildern", in der die Erlebnisse dieses Bällchens, das "Schnellchen" heißt, geschildert werden sollen. Diese Schilderung wird von der Erzählerin im Märchenton eingeleitet, der dann vom Dialog auf der Bühne übernommen wird, sobald die Erzählung die Anfangssituation geschaffen hat. Allerdings greift dann die Erzählerin - ähnlich wie der Regisseur in Wilders "Our Town" - immer wieder in das Geschehen ein und baut Brücken zwischen den einzelnen Bildern. Diese Lösung unterscheidet sich von der Böers dadurch, daß die Marionetten hier nur den reinen Dialog spielen, während die Erzählung selbst nicht pantomimisch gedeutet wird. Durch die Erzählerin und zwischendurch eingeschobene "Rundfunkberichte", die etwas über die augenblickliche Lage des Helden mitteilen, wirkt die Handlung des Spieles sehr aufgelockert. Auf diese Weise erhält das Stück Duft und Atmosphäre, aber es rückt vom dramatischen Theater ganz ins Spielerische ab. Gerade an diesem Typus des Marionettenstückes kann man sehr deutlich den Aufbau des Szenischen Spieles sehen.

Eines hat das Marionettentheater mit der großen Bühne gemeinsam: Es braucht den raschen Wechsel der Situation. Er ist notwendig, um zu verhüten, daß die Passivität und Spannungslosigkeit der Marionette als Mangel empfunden wird. Auch auf dem großen Theater kann - abgesehen von der Behandlung der Konfliktsituation - eine übermäßig ausgeschöpfte Randsituation ermüden. Während die Schauspieler jedoch dramaturgisch lahme Stellen komödiantisch überspielen können, ist die nur für den wesentlichen Ausdruck geschaffene Marionette viel unbarmherziger: Es gibt bei der Knappheit marionettenhafter Gebärden keine Ausdrucksmittel, Banales und Überflüssiges trotzdem ansprechend mitzuteilen. Die Marionette wirkt in jedem Augenblick unbeholfen, in dem Dinge eingeflochten werden, an denen sie nur mittelbar oder überhaupt nicht beteiligt ist.

Das Marionettentheater unterliegt raum-zeitlich den selben Bedingungen wie die große Bühne, es ist an die Dauer eines Theaterabends und an seine technischen Bühnenmöglichkeiten gebunden. Das Marionettenspiel muß also sowohl den raum-zeitlichen Bedingungen des Theaters als auch den marionettentechnischen Möglichkeiten entsprechen. Dennoch darf

die Form des Marionettenspiels auf Grund der Freiheit zum Irrealen lockerer sein als die des Bühnendramas, ja, sie muß es sogar sein, weil die Marionette nur in seltenen Fällen - wie gezeigt wurde - für die Darstellung eines dramatisch aufgebauten Schauspiels geeignet ist.

Nach welchen Gesichtspunkten aber hat sich der D i a l o g zu richten? Es würde im Widerspruch zum abstrakten Wesen der Puppe stehen, wollte man einen naturalistischen Dialog erwarten. Heinrich Merck schreibt darüber:

"Die vielen Beschränkungen, denen eine Marionettenvorstellung unterliegt, vor allem die spärliche Reihe der zur Verfügung stehenden Gesten, die nach feststehenden Regeln alles auszudrücken haben, was auszudrücken ist, ergeben von selbst ein formales Theater von strengem Stil. Wie für Realismus im Szenischen und im Spiel kein Raum ist, so auch nicht im Text des Stückes." (H. Merck, a. a. O., S. 44).

Soweit ist Merck zuzustimmen. Über die notwendige Knappheit des Dialoges wurde bereits gesprochen. Zugleich soll er dem poetischen Wesen der Puppe entsprechen. Im Folgenden schreibt Merck, daß die Rede "formal gebunden" sein solle, um den Bindungen der Puppe zu entsprechen. Das ist jedoch nicht notwendig, denn auch einer guten Prosa ist die Marionette durchaus gewachsen, wenn sich diese Prosa weit genug vom Realismus zurückhält, durch den die Kunst der Puppe beeinträchtigt werden kann. Gelegentliche Einflechtung realistischer Sätze und Begebenheiten, die mit dem irrealen Spiel der Puppe kontrastieren, ist nur ein Mittel, das Irrationale des Puppenspiels zu steigern. - Was Merck sonst noch über die Behandlung der Sprache schreibt, ist sehr anfechtbar:

"Dem formal gebundenen Spiel entspricht eine formal gebundene Rede, die gern hier und da etwas Geziertes haben und an lyrischen Stellen in Verse oder ins Melodram entgleiten kann. Melodramatisches Sprechen wird zudem durch seine musikalische Untermalung für das Sprachliche nicht allein, sondern auch für die Bewegungen der Puppen Takt und Rhythmus besser angeben als das gesprochene Wort." (H. Merck, a. a. O., S. 44).

Besteht nicht durch Verwendung des Melodrams Gefahr, daß die theatralische Leistung durch Effekthilfen in ihrem künstlerischen Wert gemindert wird? Wo Musik und Sprache einander ergänzen sollen, entsteht der berechtigte Zweifel, ob es überhaupt möglich ist, diese ganz verschiedenen Kunstgattungen entnommenen Ausdrucksmittel auf höherer Ebene organisch zu verbinden. Ist es hier nicht vielmehr so, daß die Musik zur Krücke des Wortes wird, und dieses erdrückt hinwiederum die Musik? Mit Geschmack ist dieses Mittel dramaturgisch doch wohl nur da zu ver-

wenden, wo aus einer musikantischen Situation, die die Musik nicht nur erklärt, sondern rechtfertigt, das Wort aufblüht, das aus dieser Musik schöpft, ohne sie als Mittel zu benutzen, sich größere Bedeutung zu verschaffen (Im großen Theater beispielsweise "Was ihr wollt", I. Akt, 1. Szene). - Was das "Formale" und "Gezierte" der Sprache betrifft, das zu der Künstlichkeit der Marionettenbewegung stimmen soll, so muß man sich davor hüten, daß das Puppenstück einen Stil annimmt, der in der Literatur oft fälschlich als "marionettenhaft" bezeichnet wird, also das Steife, Eckige oder gar Verschrobene. Man muß sich stets vor Augen halten, daß die Bewegungen der Marionette bei allen Einschränkungen immer grazil sind, daß sie von der Puppe mit der Selbstverständlichkeit des Angeborenen vollführt werden. Der Marionettendialog muß dieser Selbstverständlichkeit und Geschlossenheit der "Marionettenwelt" entsprechen. Das Wunder der Marionette muß ineinander fließen mit dem Wunder der Dichtung, gerade dort, wo Dinge geschehen, die im krassen Widerspruch zu aller Erfahrung realen Daseins stehen, wo Gegenstände, Tiere und Geister beginnen, zu reden und zu spielen.

Auf Grund der Passivität und Symbolhaftigkeit der Marionette, deren "Gespieltwerden" nur Zeichen f ü r e t w a s bedeutet, was sie selbst weder sein noch im Bereich des Realen durchleben kann, müssen die Akzente der Marionettendichtung dort liegen, wo ihr Gehalt sich in ein szenisches oder pantomimisches Bild fassen läßt. Die Schwerpunkte des Bühnendramas liegen in der sich steigernden Zuspitzung des Konfliktes, hinter dem das Vorganghafte, die Idee des Dichters in der Problematik erscheint. Im Marionettenspiel aber erscheint dieser gedankliche Hintergrund in den bildhaften Symbolen der Puppenform, der Puppengebärde, des Bühnenbildes im Marionettentheater. Gerade in der anschaulichen Bildhaftigkeit liegt die große Stärke der Marionettenkunst, und diese Bildhaftigkeit wiegt wiederum andere Mängel des Puppentheaters auf. Aber gerade diese Möglichkeiten bildhaften Darstellens darf sich der Marionettentheaterdichter nicht entgehen lassen. Er muß die pantomimischen und szenischen Möglichkeiten der Marionettenkunst schon bei der Auswahl und Bearbeitung seines Stoffes beachten, wenn er nicht völlig an den Ausdrucksmöglichkeiten der Puppe vorbeigehen will, der es dann nicht gelingen wird, sein Stück zum Leben zu erwecken. Gerade die beiden Formen des szenischen Spiels, die zuletzt behandelt wurden (Pantomime zur Erzählung und Erzählung zwischen den Szenen), geben Dichter, Regisseur und Puppenbildner große Möglichkeiten zu bildhafter Gestaltung.

Die Stoffgebiete.

Nach der Erörterung des formalen Aufbaues eines Marionettenstückes soll nun versucht werden, auf die Frage nach den stofflichen Möglichkeiten des Marionettenspiels eine Antwort zu finden. Unter den Stoffgebieten sollen hier alle diejenigen Stoffbereiche der Literatur verstanden werden, die durch ihre in sich geschlossene Ausgereiftheit einen eigenen Ton mit sich bringen, durch den sie jeweils eine eigene Literaturgattung repräsentieren. Untersucht werden soll also, inwieweit diese einzelnen Stoffgebiete geeignet sind, ihre Inhalte unter Beibehaltung des ihnen eigenen Tones für das Marionettentheater zu gestalten. Das ist natürlich nur in groben Zügen möglich, denn wollte die Dramaturgie für sich in Anspruch nehmen, den ganzen Kreis gestaltbarer Stoffe zu bestimmen, so könnte es kein Schöpfertum mehr geben, und der Dichter würde zum Handwerker. Seine "Dramaturgie" würde einem Katalog gleichen, aus dem er sich den Stoff mit einer dazu passenden Form aussuchte! Wäre die Marionette in ihren Ausdrucksmöglichkeiten nicht so sehr eingeengt, daß sie auch stofflich nicht alle Gebiete bewältigt, dann müßte sich die folgende Besprechung erübrigen.

Es gibt bereits mehrere literarische Versuche, die sich auch mit dem Stofflichen des Marionettenspiels beschäftigen. Am bekanntesten sind die Arbeiten von Eleonore R a p p "Die Marionette in der deutschen Dichtung vom 'Sturm und Drang' bis zur 'Romantik'" und von Lothar B u s c h m e y e r "Die aesthetischen Wirkungen des Puppenspiels". Die erstgenannte Arbeit ist ein rein literarhistorischer Versuch über die Stellung und Bedeutung der Marionette als Symbol in der vorangestellten Epoche überhaupt. Erst in zweiter Linie beschäftigt sich die Rappsche Arbeit auch mit dem Puppenspiel selbst.- Als Grundelemente der Marionettendichtung in ihrer historischen Entwicklung nennt E. Rapp Symbol, Stil und Satire:

"Es sind in der literarischen und dichterischen Behandlung der Marionette drei wesentliche Elemente zu sondern: S y m b o l , S t i l und S a t i r e , die allerdings nicht stets verbunden oder mit gleicher Intensität auftreten. Während der 'Sturm und Drang' vor allem das Symbol verwertet, benützt der 'Rationalismus' das satirische Moment; erst die 'Romantik' stellt neben Symbol und Satire mit vollem Bewußtsein den Marionettenstil und bringt die drei Elemente zu künstlerischer Synthese." (E. Rapp, a. a. O., S. 11).

Diese drei Elemente sind sehr verschiedener Art: Stil ist ein rein formales, Satire ein rein stoffliches, Symbol ein zwischen beiden erstgenannten liegendes Element. Der Schwerpunkt der Rappschen

Arbeit aber liegt auf dem Stofflichen, auf der Literatur, in die die Marionette als Zeichen, Bild und Gleichnis einging - , und dann erst auf den Puppenspielen, die für die Marionette geschaffen wurden. Dies alles wird seiner historischen Entwicklung nach dargestellt. - Die Arbeit Buschmeyers bemüht sich, das Wesen der Marionette von aesthetischen Gesichtspunkten her zu erhellen, um dann vom aesthetischen Eindruck her die angemessenen Stoffgebiete zu erschließen. Als Zusammenfassung der Ergebnisse seiner Arbeit hat Buschmeyer ein Schema der Darstellungsmöglichkeiten für sämtliche Puppenspielarten aufgestellt, in dem beispielsweise die Satire als "für Marionetten ungeeignet" hingestellt wird. Hier widersprechen sich ganz offenbar die Geschichte des Marionettenspiels und Buschmeyers Aesthetik. Denn schon im Winter 1705 spielte man im Hause der Herzogin du Maine kleine satirische Szenen mit Marionetten, welche Herren der Académie Francaise lächerlich machten, und die Marionetten von Malézieu spielten im Hotel von Rémes ein Stück, in dem der Präsident von Mesmes - wie Malézieu Mitglied der Académie Francaise - verspottet wurde (Nach Magnin, a. a. O., S. 184 f.). Andererseits hält Buschmeyer die Marionette für hervorragend geeignet zur Darstellung tragischer Konflikte, die sich in Wirklichkeit nur bedingt und unter ganz bestimmten Voraussetzungen auf der Marionettenbühne darstellen lassen. Buschmeyers aesthetische Betrachtungsweise bleibt oft im allzu Subjektiven stecken. Er faßt das Problem der Marionetteneignung für gewisse Stoffgebiete fast ausschließlich von der aesthetischen Eindrucksseite her an, ohne in diesem Zusammenhang die Marionette nach dem zu befragen, was sie auf Grund ihrer technischen und ausdrucksmäßigen Beschaffenheit eigentlich leisten kann. Erst die Analyse der technischen Organisation und der inneren künstlerischen Struktur der Marionette kann die Grundlage für die Erwägung dramaturgischer Fragen bieten, weil sich ihre Beantwortung ja nur auf diese konkreten Voraussetzungen stützen kann, - nicht aber auf subjektive Reflexionen, in denen der Versuch unternommen wird, den Eindruck des Marionettenspiels philosphisch zu deuten. Dadurch verkennt Buschmeyer zuweilen die eigentlichen Ausdrucksmöglichkeiten der Fadenpuppe.

Beide Arbeiten, die oben erwähnt wurden (Rapp und Buschmeyer) beschäftigen sich von einer je eigenen Warte mit dem Marionettentheater. Beide sind auch am Stofflichen interessiert: Eleonore Rapp an einer literarischen Deutung des Marionettentheaters in einer Epoche, die hierfür besonders fruchtbar war, Buschmeyer

an einer Bewertung von der aesthetischen Eindrucksseite her. Die Rappsche Arbeit befaßt sich ausschließlich mit literarischen Tatsachen. Ihr ist nicht an dem "Warum" der Marionetteneignung von Stoffen gelegen, die für das Puppentheater verarbeitet wurden. Buschmeyer hingegen verfehlt in dieser Hinsicht gerade in wesentlichen Punkten sein Ziel, weil er das Marionettentheater zu sehr mit den Augen des aesthetisch geschulten Zuschauers betrachtet. Erst die Arbeit Eichlers befaßt sich auch mit wesentlichen Ausdruckseigentümlichkeiten der Marionette. Aber Eichler ist es nur an einer Abgrenzung der Ausdrucksbereiche von Handpuppen- und Marionettentheater gelegen, wobei er dem Handpuppenspiel einen so starken und subjektiven Vorzug gewährt, daß die Marionette daneben fast abgewertet wird (F. Eichler, "Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels", "Die Schaubühne", Bd. 17, München 1936).

Hier nun soll der aus dem Wesen der Marionette entwickelte Ausdrucksbestand zum Maßstab der dramaturgischen Gesetze für die Marionettenbühne gemacht werden. Wenn es überhaupt eine Möglichkeit gibt, über die Eignung von Stoffgebieten und Einzelstoffen für die Puppe zu entscheiden, so doch nur von der Schau ihrer Ausdrucksmöglichkeiten her. Aus den bisherigen Ergebnissen dieser Arbeit lassen sich in Bezug auf das Stoffliche vier Kriterien folgern, die insofern unbestechlich sein müssen, als sie zusammengenommen die allgemeinen Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette zugleich mit deren Begrenzung in sich enthalten: Bildhaftigkeit, Ungebundenheit an die Realität, überindividuelle Darstellungsmöglichkeit, Beschränkung der dramatischen Situationen auf die marionettenmöglichen.

1.) B i l d h a f t i g k e i t : In diesem Begriff sind Anschaulichkeit, Eindeutigkeit der Bühnengestalt und Vieldeutbarkeit ihrer "inneren" Möglichkeiten enthalten. Ferner umschließt dieser Begriff die Fähigkeit der Marionettenkunst, Symbolisches darzustellen.

2.) U n g e b u n d e n h e i t a n d i e R e a l i t ä t : Das bedeutet: Die Statik und den Stil der Marionette, ihre Passivität, ihre Freiheit zum Phantastischen, die Abstraktheit des reliefartigen Spieles, die Verfremdung des Menschenähnlichen- und Unähnlichen durch die P u p p e n h a f t i g k e i t .

3.) Ü b e r i n d i v i d u e l l e D a r s t e l l u n g s m ö g l i c h k e i t : Sie muß bei der Stoffauswahl berücksichtigt werden wegen des charakteristischen, nichtindividuellen Ausdrucks von Leib und Bewegung.

4.) Beschränkung auf die marionettenmöglichen dramatischen Situationen:
Sie bedarf keiner besonderen Erklärung, da sie aus den drei erstgenannten Kriterien resultiert und am Anfang dieses Kapitels bereits erläutert wurde. Während die ersten drei Kriterien als Maßstab für die Puppenspieleignung an die Stoffgebiete angelegt werden sollen, dient letzteres nur der Beurteilung und Prüfung des Einzelstoffes für eine Marionettenbearbeitung. Bei der Erörterung von Stoffgebieten können die Situationen, die in ihnen möglich sind, nicht ermessen werden, da sie ja in allen Literaturschichten in jeweils angepaßter Form vorkommen.

Die einzelnen Stoffgebiete, die nun kritisch betrachtet werden sollen, hat Buschmeyer am Ende seiner Dissertation in einem Schema auf ihre Eignung für die verschiedenen Puppenspielarten beurteilt. (Buschmeyer, a. a. O., S. 166). Seine Aufzählung ist erschöpfend: Märchen, Sage, Fabel, Mythos, Mysterium, Tragisches, Erhabenes, Komisches (Burleske, Posse, Groteske, Parodie, Travestie, Satire, Humor). Die Buschmeyersche Tafel umfaßt Handpuppen, Stockpuppen, Marionetten und Schattenspiel. Im Verlauf der hier folgenden Untersuchung soll in den Fällen der Übereinstimmung von Resultaten nicht deren Zustandekommen kritisch beleuchtet werden. Das wird nur dort geschehen, wo durch die Verschiedenheit der Methoden ein Widerspruch entsteht, wie das beim Tragischen und bei der Satire der Fall ist.

Beim Märchen ist für den Stil einer dramaturgischen Bearbeitung die Unterscheidung zwischen Volks- und Kunstmärchen wichtig. Zwar sind beide in der gleichen Erzählweise und mit dem selben Motivschatz dargeboten, aber während das Volksmärchen in Jahrhunderten mündlichen Weitererzählens gewachsen ist, ist das Kunstmärchen von vornherein ein in sich abgeschlossenes festes formales Gefüge, das weder verändert noch erweitert werden kann und oft eine intellektuelle Tendenz zeigt, die in einer dramaturgischen Bearbeitung beachtet werden muß. Ist das Volksmärchen aus naiver mythischer Weltdeutung im schlichten Ton volkhaften Erzählens gewachsen, so gleicht die Tendenz des Kunstmärchens oft der einer Fabel.

Was die Bildhaftigkeit betrifft, so liegt sie schon im Wesen des Märchens selbst, in dem sich ja die bildhaften Motive reihen. Im Kunstmärchen kann gerade durch die Wahl der Bilder das Tendenziöse forciert werden. Die Eindeutigkeit der Gestalten bleibt immer ge-

wahrt, denn die Figuren des Märchens bleiben sich selbst getreu und entwickeln sich nur im Sinne solcher Intentionen, die aus dem ihnen zugeschriebenen Charakter entspringen. Werden sie aber durch Zauberei in ein anderes Wesen verwandelt, so bleiben sie entweder ganz das, was sie innerlich schon vorher waren, oder sie nehmen völlig den Charakter der neuen Gestalt an, sind also in Wirklichkeit auch eine neue Gestalt, die im Marionettentheater durch Zuhilfenahme einer zweiten Figur dargestellt werden kann. Die Vieldeutbarkeit der Rollenmöglichkeiten ist schon aus der Typhaftigkeit der Märchenfiguren gegeben; man kann sie sich hinsichtlich ihrer Handlungen als ganze, in sich geschlossene Wesen denken.

Aufbau, Figurenwahl und Ton des Märchens sind völlig i r r e a l , man denke etwa an das in ihm waltende Prinzip der ausgleichenden Gerechtigkeit. Die überindividuelle Darstellungsmöglichkeit ergibt sich ebenfalls aus der Typhaftigkeit der Märchenfiguren; sie sind fast immer Vertreter einer menschlichen, tierischen, dinglichen oder geisterhaften G a t t u n g - , von Adel, Bürgertum, Bauerntum, Banditenwesen, von - mit menschlichen Eigenschaften belehnten - Tiergattungen, von Blumen, von Sachen, von Hexen, Teufeln, Zauberern, Elfen und Feen.

Das Märchen kommt der Marionettenkunst sehr entgegen. Sie vermag den Zauber des Märchens vielleicht sogar reiner zu entfalten als das mit so viel Erdenschwere behaftete große Theater. Auch der Ton des Märchens ist völlig frei von aller Realbezogenheit - : "Es war einmal..." - Das Stoffgebiet des Märchens ist so umfassend wie das Leben selbst, aber alles ist hier in einen eigenartigen Bereich des Symbols, der oft mythischen Weltdeutung gehoben. Und gerade in diesem Bereich vermag die Marionette darzustellen, was sie im großen realistischen Theaterstück nicht ausdrücken kann, weil ihr in der Darstellung lebensbezogener Realistik Grenzen vorgezogen sind, bei deren Überschreitung der ästhetische Wert und Reiz des Puppenhaften umschlägt in die wertlose Abgeschmacktheit des Kitsches. Selbstverständlich gibt es wegen der beschränkten Anzahl der dramatischen Situationen, die die Marionette bewältigen kann, auch im Märchenhaften Stoffe, die für das Marionettentheater ungeeignet sind. Hierüber aber kann nur am Einzelfall selbst entschieden werden.

Die S a g e unterscheidet sich vom Märchen insofern, als hier ein realer Anlaß - sei es in Form einer wahren Begebenheit oder einer gegenständlichen Realität - für die Erfindung vorliegt. Entweder

wird eine Begebenheit durch die Sage umgestaltet und mit seltsamen Begleitumständen geschmückt, oder ein Gegenstand wird mit phantastischem Gewebe umsponnen. Während das Märchen für sich keine andere Gültigkeit beansprucht als die des Märchens, legt die Sage großen Wert darauf, für wahr gehalten zu werden, und so, wie sie ihren Anlaß meist aus der Realität genommen hat, so schildert sie auch mit Angabe von Daten, etwa örtlichen und zeitlichen Bestimmungen, Anführung historisch bekannter Kronzeugen usw. - Schildert das Märchen meistens ein abgerundetes Geschehen, so begnügt sich die Sage oft damit, eine kurze, seltsame Begebenheit als Beweis für das Walten irgendwelcher außerirdischer Mächte zu schildern. Daneben gibt es auch die handlungsmäßig in sich geschlossenen Sagen und Sagenzyklen. Was Bildhaftigkeit und überindividuelle Darstellungsmöglichkeit der Sagenstoffe betrifft, gilt etwa das Gleiche wie für das Märchen. Auch die Gestalten der Sage gehen nicht über die Veranschaulichung des Charakteristischen hinaus. Jedenfalls kommt ein ganz individueller Charakter äußerst selten vor. Allerdings sind es hier nicht mehr Typen in jenem reinen Sinne des Märchens. Oft tragen die Handlungs- und Erlebnisträger einen historisch überlieferten Namen, ohne ihn allerdings mit echter Individualität zu erfüllen. Man hört hier nicht - wie im Märchen - vom König oder vom Ritter, sondern von König X und Ritter Y. Aber diese Figuren haben doch nur Eigenschaften, wie man sie sich eben an einem Könige oder Ritter vorstellt. Der Typus wird zum Charakter erweitert, zum Vertreter einer gewissen Art von Königen oder Rittern, etwa: Der machtgierige König oder der kluge Ritter. Der Sagenstoff ist im Grunde ebenso frei von realistischen Darstellungsnotwendigkeiten wie das Märchen; denn gerade die Integrierung realer und wunderbarer Begebenheiten ist in ihrer Gesamtheit schon phantastisch. Mit den Situationen verhält es sich bei der einzelnen Sage natürlich genau so wie beim Märchen. Sie sollen weiterhin nicht mehr erwähnt werden - , außer: sie beziehen sich auf ein ganzes Stoffgebiet.

Hervorragend für das Marionettenspiel eignet sich die F a b e l : Sie ist stets bildhaft, symbolisch und eindeutig. Das liegt bereits in ihrem Wesen, denn ihre Aufgabe ist es, durch ein Beispiel zu lehren. Hierbei ist die Moral in einem witzigen Gleichnis versteckt. Darum wirkt sie in dieser Aufmachung selten peinlich. Die Fabel ist mit der Wirklichkeit ihrer formalen Struktur nach nur locker verbunden. Sie verfremdet ihren - der Wirklichkeit entnommenen - Gegenstand, indem sie ihn in eine Welt verpflanzt, in der er eigentlich gar nicht möglich

ist, und die Bedeutung muß wie aus einem Vexierspiegel herausgelesen werden. Das Spiegelbild ist nur Gleichnis für die Wirklichkeit und erscheint zunächst phantastisch. Da die Fabel allgemeine Gültigkeit für jene Fälle verlangt, auf die sie sich richtet, ist sie mit unindividuellen Gestalten darstellbar. Von der Situation her ist die Fabel als einzige Literaturgattung fast immer zu bewältigen, da sie ohnehin meistens undramatisch ist, und in den wenigen Fällen, in denen sich die Situation einer Fabel mit Marionetten nicht darstellen läßt, ist im allgemeinen wenigstens die "Lehre" durch eine oft nur geringe Veränderung der in der Fabel gegebenen Situation zu retten. Die Umgehung von Szenen, die sich mit Marionetten nicht bringen lassen, ist hier gelegentlich auch durch das reine G e s p r ä c h sehr sinnfälliger Typen möglich, da die Fabel meistens sehr kurz ist und schon durch das typgebundene Spiel der Gesprächspartner verdeutlicht werden kann.

M y t h o s und M y s t e r i u m sind erfüllt von Symbolik, von zeichenhaftem Geschehen, und für ihre Darstellung liegen die Akzente von vornherein auf den Bildern. Das macht diese Stoffgebiete - zumal die in innen spielenden Begebenheiten eher episch als dramatisch überliefert werden - für das Marionettentheater sehr geeignet. Denn was ist ein Mythos sonst, als die von überirdischen Mächten handelnde Sage vom Geheimnisvollen und Göttlichen. Die Quellen des Mythos sind der Urborn allen Zaubers, aller Dämonen und schicksalflechtenden Mächte, aller vom Jenseits her wirkenden Kräfte. In den Mysterien - seien sie nun heidnisch oder christlich - tritt das kultische Element, tritt schon die dramatische Darstellung hinzu. Mysterien sind Geheimkulte um das Heilige und seine Offenbarungen, die szenisch gedeutet werden können. Mythos und Mysterium sind in keiner Weise realbezogen - , auch das liegt schon in den wirklichkeitsfernen Stoffen selbst. Die Figuren sind auch hier nicht individualgebunden; sie sind bloße Zeichen für Vorstellungen von außerirdischen Wesen und Heiligen, Bilder für Überlieferung und Glauben. Soweit diese zu veranschaulichenden Vorstellungen das bildlich Faßbare nicht übersteigen, können sie auf dem Marionettentheater gedeutet werden.

Im Folgenden sei der tragische Stoff auf seine Eignung für das Marionettentheater geprüft. Es gibt eine T r a g i k , die sich lediglich aus dem Wesen der Menschen und ihrem Verhältnis untereinander entwickelt, es gibt eine Tragik des außermenschlichen, schicksalhaften Eingriffes in das menschliche Leben, und es gibt eine Tragik, die

aus dem Verhältnis vom Menschen zum Jenseits ("Faust") hervorgeht. Der Begriff des Tragischen im strengen Sinne darf weder auf ein unheilvolles Ereignis, das sich auch mit 'Zufall' bezeichnen ließe, noch nur auf eine menschliche Veranlagung angewandt werden. Es sind viele Definitionen des Tragischen versucht worden. Dabei zeigte sich, daß sich die meisten Definitionen damit begnügen mußten, darzutun, wie das Tragische erscheine, ohne zu sagen, was es sei. Die 'Katharsis' des Aristoteles und die Lessingsche Besserungstheorie bewerten die Tragik nur hinsichtlich ihrer Wirkung im Drama. Hegel und Hebbel verlegen das Schwergewicht ihrer Betrachtung auf die Frage, w o sich die Tragik im Dasein überhaupt offenbare. Hegel sieht die Problematik im Widerstreit an sich berechtigter Zwecke, der erst durch den Untergang des Helden kraft ewiger Gerechtigkeit wieder aufgehoben wird, Hebbel sieht die Tragik in der Ursubstanz selbst, in dem Widerspruch von Wesen und All. Nicolai Hartmann sieht in seiner Ethik auf Grund der Tatsache bestehender Wertantinomien Möglichkeiten zum Tragischen. Eine der neuesten Definitionen des Tragischen überhaupt, ganz abgesehen von seinem Erscheinen im Drama oder einer anderen literarischen Form, ist die von Staiger:

"Das Tragische ereignet sich, wenn das, worum es in einem letzten umfassenden Sinne geht, worauf ein menschliches Dasein ankommt, zerbricht. Im Tragischen, anders ausgedrückt, wird der Rahmen der Welt und des Menschen oder wohl gar eines Volkes oder Standes gesprengt." (E. Staiger, "Grundbegriffe der Poetik", Zürich 1951, S. 188).

Auch dies ist eigentlich keine Definition des Tragischen, eher eine Angabe seiner Voraussetzungen, der Bedingung der Möglichkeit und Notwendigkeit des tragischen Geschehens. Benno v. Wiese, über dessen Eingrenzung des Tragischen noch gesprochen werden soll, ist der Meinung, daß es gar nicht möglich sei, eine Definition zu geben, w a s das Tragische als solches sei. Deshalb versucht er in seiner Arbeit auch nur, das Phänomen des Tragischen von verschiedenen Standorten her einzugrenzen.

"Wer von uns eine genau festgelegte und gültige Definition des Tragischen erwartet, die an der geschichtlichen Überlieferung bewiesen werden soll, dem ist zu raten, bereits an dieser Stelle mit dem Lesen abzubrechen." -- "Vorgefaßte Meinungen über das Tragische, die bereits die Entscheidung für eine bestimmte Weltanschauung getroffen haben, blenden den unbefangenen Blick, der die Wirklichkeit der deutschen Tragödie wahrnehmen, sie aber nicht als bloßes Material für eine Überzeugung mißbrauchen will." (B. v. Wiese, "Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel", Hamburg 1948, Bd. 1, S. 13).

Wiese beschreibt das Tragische als eine G r e n z s i t u a t i o n ,

"deren eigentümliche, in der Tragödie sichtbar werdende Struktur nur auf paradoxe, das heißt rein logisch betrachtet, widerspruchsvolle Weise sich erfassen läßt". Er schildert diese Paradoxie durch vier Antinomien, "die aber nur verschiedene Spiegelungen des gleichen Grundproblems sind" (a. a. O., S. 14). - Wiese umschreibt also das Tragische als eine nicht klar zu definierende Grenzsituation, die auf einem schwer faßbaren Punkte zwischen scheinbaren Paradoxen, die sich in gewissen Formen der dichterischen Tragödie unter einem höheren Gesichtspunkt ordnen, zu suchen ist. Er setzt die Grenzsituation des Tragischen zwischen die Paradoxien von Freiheit und Notwendigkeit, Sinn und Sinnlosigkeit, Leid und Trost, menschlicher Selbstbehauptung und gottgewollter Vernichtung. Diese Formulierungen erscheinen etwas willkürlich, zumal sie nicht annähernd erschöpfend sind. Denn Antinomien dieser Art lassen sich als Ursache des Tragischen noch mehrere finden, beispielsweise sittliche Wertkonflikte. Die drei ersten Antinomien Wieses (Freiheit - Notwendigkeit, Sinn - Sinnlosigkeit, Leid - Trost) liegen vorwiegend in der vom Tragischen umstrickten Persönlichkeit selber, ohne an das zu rühren, wodurch diese Spannungen ausgelöst werden. Erst in der vierten Antinomie (menschliche Selbstbehauptung - gottgewollte Vernichtung) ist etwas von dem Gegeneinander der tragischen Spanunng zu spüren. Auf diese letzte Antinomie verlegt Wiese auch den Schwerpunkt seiner Betrachtung. Aber geht er nicht etwas zu weit, wenn er schreibt:

"Gehört es nicht zur Paradoxie echter tragischer Dichtung, daß im Zerbrechen des Sinnes immer wieder ein neuer, wenn auch unbegreiflicher 'Sinn' aufleuchtet und daß gerade dort, wo alle Ziele des Menschen vernichtet werden, das menschliche Scheitern in die Transzendenz zu münden vermag? Denn das Unwiderrufliche, die tödliche Verzweiflung bringt uns nicht nur die Katastrophe unserer endlichen Existenz zum vollen Bewußtsein, sondern deckt auch immer wieder den Ort auf, wo gerade der unbedingt scheiternde Mensch zur absolut sinnvollen, nur religiös verstehbaren Bejahung seines Scheiterns gelangt." (a. a. O., S. 333)

Es ist nicht einzusehen, inwiefern es zum Wesen des Tragischen selbst zu rechnen sei, daß sich bereits in der tragischen Vernichtung ein höherer Sinn offenbaren kann. Dies ist zwar eine Möglichkeit dichterischer Gestaltung und religiöser Gläubigkeit, nicht aber dem Tragischen schlechthin immanent. So offenbart sich beispielsweise über dem Untergang des Beckmann in Borcherts "Draußen vor der Tür" kein höherer Sinn mehr, es ist ein Untergang schlechthin. An Staigers Definition ermessen aber wäre Beckmann eine wahrhaft tragische Gestalt, weil in ihm der Glaube an den Menschen, um den es ihm geht, zerbricht.

Hinter dem Tragischen muß nicht eine religiös verstehbare Bejahung des Scheiterns sichtbar werden. Es steht im Ermessen des Dichters, ob seine Gestalten so oder anders auf das Ereignis des Tragischen an ihnen antworten.

Zwischen der Staigerschen Definition und der Wieseschen Eingrenzung besteht kein Widerspruch. Denn während Wiese zu orten versucht, w o das Phänomen des Tragischen einzugrenzen sei, forscht Staiger danach, w a n n es sich ereignen m u ß . Beides läßt sich hier fruchtbar machen. Denn nun läßt sich ertasten, worin sich das Tragische ausdrückt. Und diese Frage muß gerade im Zusammenhang mit dem Marionettentheater gestellt werden, um ermessen zu können, inwieweit das Marionettentheater diesem Phänomen gerecht werden kann. Staiger hat gezeigt, daß sich das Tragische ereignet, wenn ein Spannungsverhältnis von Ich und Welt besteht, das von solcher Intensität ist, daß sich das Ich nicht erfüllen kann und daran zerbricht. Dieses Spannungsverhältnis kann auch zwischen Mensch und Gottheit ("Faust") bestehen. Letzteres entspräche der vierten Antinomie Wieses. In der Wieseschen Eingrenzung hingegen wird das deutlicher, was Staiger in dem Nebensatz: "worauf ein menschliches Dasein ankommt" zur Bedingung der Tragik macht. Bei Wiese sind die inneren Spannungen, die Antinomien, die sich im tragischen Helden kreuzen, die ihn überhaupt zum tragischen Helden machen, erläutert. Denn die zwischen Leid und Trost, Sinn und Sinnlosigkeit, Freiheit und Notwendigkeit gefällten Entscheidungen des Helden, mit denen er auf eine dramatische Situation antwortet, machen diese Konfliktsituation überhaupt erst zu einer tragischen Situation und ihn zu einem tragischen Helden, - allerdings nur dann, wenn es in ihm überhaupt etwas gibt, "worauf sein menschliches Dasein ankommt", wenn er also eine unbedingte Natur ist. Ein tragisches Schicksal kann also nur derjenige erfahren, für den auf Grund seiner Anlagen, seines unbrechbaren Wollens oder seines Glaubens ein in diese Sphären eingreifendes Schicksal oder eine menschliche Handlung verhängnisvoll werden muß. Sowohl die P e r s ö n l i c h k e i t , wie auch die Gegenmacht müssen vorhanden sein. Hamlet wäre keine tragische Gestalt, wenn er sich mit den Verhältnissen abfände. Das gleiche Geschehen unter Veränderung einer Komponente braucht schon nicht mehr tragisch zu sein. (Daraus erhellt auch, warum der "Zufall" nicht tragisch genannt werden darf). So könnte man, wenn auch vielleicht etwas grob, formulieren: Das Tragische drückt sich im V e r h ä l t n i s von <u>äußerem Ereignis</u> und <u>innermenschlicher Notwendigkeit</u> aus; entweder ist das äußere Ereignis durch die innere Notwendigkeit des tragischen

Helden beschworen und vernichtet ihn, oder ein vorhergehendes Ereignis zwingt den tragischen Helden zu Entscheidungen, die er auf Grund seiner konsequenten Natur so fällen muß, daß sie seinen Untergang bereiten.

Es müßte möglich sein, tragische Stoffe durch Marionetten zu veranschaulichen. Allerdings mit einer wesentlichen Einschränkung: Die Marionette ist nur eine Puppe. In der Bühnendarstellung des Tragischen aber offenbart sich ein menschliches Ur - Erleben, hier wird die blutvolle Persönlichkeit mit ihrer einmaligen Wesensart, sich zu entscheiden und entscheiden zu müssen, gezeigt. Diese Einmaligkeit seiner Wesensart, seiner Entscheidungen aber zeigt das Individuum. Im ersten Teil dieser Arbeit aber wurde nachgewiesen, daß sich die Marionette nicht für die Darstellung des ganz Individuellen eignet. In der Literatur haben sich jedoch nur wenige Typen, in denen auf Grund ihrer inneren Konsequenz die Möglichkeit zur Tragik liegt, verfestigt. An sie muß man sich halten, wenn man nach der Darstellungsmöglichkeit des Tragischen auf dem Marionettentheater fragt. Zu ihnen gehören der "faustische Mensch" und der "hoffnungslose Liebhaber", dem diese unerfüllbare Liebe wesentliche Existenznotwendigkeit ist. Von diesen beiden typhaften Gestalten, die tragische Möglichkeiten haben, wird gleich zu sprechen sein.

Schon in den vorigen Kapiteln wurde von der "charakterlichen" Festlegung der Marionette gesprochen, die wegen ihrer plastischen und bewegungsmäßigen Vorformung so sehr auf typische Charakterzüge festgelegt ist, daß sie sich selbst niemals entrinnen kann. Somit ist es der Marionette gegeben, den tragischen Widerspruch heraufzubeschwören, denn sie kann ihren Wesensausdruck, den ihr der Schnitzer verliehen hat, nicht vor einem zerstörenden Ereignis verleugnen. Der Faust des Puppenspiels als Repräsentant aller Schwarzkünstler ist der Magie so sehr verfallen, daß er seine Seele dafür opfern muß. Es ist ein tragisches Verhängnis, daß Faust innerlich dazu gezwungen ist, von der Hölle das anzunehmen, wodurch er sich selbst vernichtet, und daß später Faust durch seine Vermählung mit dem Trugbild Helena seine Rückkehr zu Gott vereitelt. Hier wird hinter der Tragik sogar die tragische Ironie transparent, da Faust mit seinem Willen und zugleich gegen ihn der Unterwelt anheimfällt.

Ein tragischer Stoff ist anschaulich gestaltbar: Äußeres Geschehen und plastischer Wesensausdruck des Helden stehen einander gegenüber. Die innermenschliche tragische Möglichkeit, die Notwendigkeit, so zu

sein, läßt sich in Physiognomie und Habitus der Puppe ausdrücken. Der Marionettentyp vertritt jeweils eine besondere Gruppe möglicher Charaktere, die durch bestimmte, diesen Charakteren gegensätzliche Strömungen in ein Verhängnis gestürzt werden kann. Mit der Hölle paktierende Schwarzkünstler, unglückliche, aber beharrliche Liebhaber, die von ihrer Hoffnungslosigkeit vernichtet werden, und Träger von Ideen, die durch irgendwelche Verhältnisse zum Scheitern verurteilt sind, gehören dazu. Abgesehen von den Tragödien des Individuums, die dem Marionettentheater verschlossen bleiben, gibt es auch viele Situationen, durch die Tragisches beschworen werden könnte, die aber der Puppe unzugänglich bleiben. Gerade in den Leidenschaften, in Haß und Liebe liegen solche Keime, und das moderne psychologisierende Theater durchkostet alle Varianten einmaligen, individualgebundenen tragischen Erleidens.

Bei der Gestaltung tragischer Stoffe sollte man bedenken, daß Marionettenspiel vom Zuschauer immer als Spiel empfunden wird, vorwiegend als reine Unterhaltung und aesthetischer Genuß. Ist die sinnbildhafte Puppendarstellung vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen mit großen Einschränkungen zum Tragischen fähig, so bleibt es doch beim Publikum ganz bei den Bildern, bei dem optischen Eindruck, an dem mehr das "Wie" als das "Was" interessiert. - Unter den bekannteren Marionettenstücken gibt es nur zwei, die eine tragische Substanz enthalten. Das eine ist der "Puppenspiel - Faust", das andere das schon erwähnte altflämische Liebesspiel von "Lanzelot und Sandarein" (S. 28. Situation1). Auf den schlimmen Rat der Mutter verführt Lanzelot seine nicht standesgleiche Geliebte und schmäht sie dann. Diese irrt in der Fremde, findet einen anderen Bewerber, den sie heiratet, und Lanzelots Bote, der sie suchen soll, meldet - um neues Unheil zu verhüten - ihren Tod. Lanzelot aber, der nur mit ihr zusammen das Leben für lebenswert hält, beschließt, selbst den Tod zu suchen. Es wurde bereits in der Situationentafel erläutert, inwiefern diese Situation durch die besondere dramaturgische Technik ausnahmsweise mit Marionetten darstellbar wird.

Das alles täuscht nicht darüber hinweg, daß die tragischen Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette sehr begrenzt sind. Lothar Buschmeyer hält die Marionette für "geeignet", tragische Stoffe darzustellen. Er begründet diese Eignung hauptsächlich mit der "Tragik der Einzelpuppe", der "Gebundenheit". Man kann aber eine rein technische Notwendigkeit nicht als Teil der Kunstleistung selbst auffassen, zumal darum nicht,

weil die Fadenführung der Marionette weder als Ausdrucksmittel gedacht ist, noch als solches wirkt. Vielmehr gehen ja die Bestrebungen der Marionettenspieler dahin, die Fäden der Puppen möglichst unsichtbar zu halten. Bei dunklen Hintergründen sind sie schwarz, bei hellen oft weiß. Man hat sogar schon versucht, die Fäden dem Zuschauer dadurch unsichtbar zu machen, daß man eine Art von feinmaschigem Drahtnetz hinter das Proszenium spannte. - Wenn sich in der Literatur hin und wieder das Gleichnis findet, in der Marionettenwelt würden im Reiche des Scheins die Fäden sichtbar, an denen sich auch die "Marionetten" des Seins bewegen, so ist dies ein literarisches Bild ohne Anwendungsmöglichkeit in der Ausdruckskunst des Marionettenspiels. Ebenso kann die Puppe nicht durch ihre technischen Bedingungen an sich einen Konflikt zwischen Wollen und Vermögen spielen, wie Buschmeyer schreibt:

"Ein tragischer Konflikt zeigt sich schon rein äußerlich darin, daß die Puppe als Darsteller etwas von dem empor- und vorwärtsstürmenden Menschlichen in sich hat und haben muß, und daß diesem Streben das durch die Gebundenheit bedingte es-sich-versagen-müssen entgegensteht. Es ist der Konflikt zwischen Wollen und Können, streng genommen zwischen menschlich sein sollendem Wollen und puppenhaftem Nichtkönnen." - - "Der Eindruck der unbedingten schicksalnaften Verflochtenheit, und darum ein tragischer Eindruck, erfährt noch eine Verstärkung dadurch, daß man als Zuschauer sich der Tatsache bewußt ist, daß die Puppe nicht weiß und wissen kann, wie es um sie steht." (Buschmeyer, a. a. O., S. 112).

Da die Puppe nur Puppe ist und selbst nichts Menschliches in sich hat, kommt dieser Zwiespalt auf dem Marionettentheater auch nicht zum Ausdruck. Die Puppe ist nur ein "Spielzeug" des mit ihr spielenden Künstlers. Wenn im tragischen Ereignis die Komponente der innermenschlichen Notwendigkeit ein wesentlicher Faktor ist, dann kann sich an der Puppe selbst das Tragische nicht ereignen. Sie kann nur Sinnbild des Künstlers sein, der unter den oben angegebenen Voraussetzungen, einen tragischen Vorgang durch sie veranschaulicht. Im Bereich des Künstlerischen sind innere Notwendigkeit und Ereignis Fiktionen der dichterischen Phantasie. Wieweit sie überzeugend vorgestellt werden können, hängt von den Grenzen einer Kunstgattung ab. Für das Marionettenspiel wurden sie hier angegeben. Und dort, wo die Marionette versagt, versagt sie eben deshalb, weil es nicht mehr möglich ist, mit ihr einen individuell gelagerten Fall als von innen her begründet vorzustellen. Im Marionettentheater ist die Marionette ein Teil der künstlerischen Schöpfung und eins mit ihr. Somit würde die in dieser Einheit gegebene tragische Szene die Puppe

selbst nicht berühren, die nur Sinnbild sein kann; im Tragischen nicht einmal ein besonders gutes, weil ihr alles Menschliche fehlt.

E r h a b e n e s läßt sich auf dem Marionettentheater nicht darstellen. Die Marionette steht durch ihre A n m u t gerade auf der Gegenseite des Erhabenen. A. Kutscher schreibt über das Erhabene:

"Das Körperliche wie das Geistige wie das Künstlerische können das Gefühl des Erhabenen auslösen. Das Erhabene macht uns klein durch seine Größe, seine Wucht: das Parthenon. Das Anmutige macht uns groß durch seine Kleinheit: eine Tanagrafigur. Beide Male muß wie beim Zierlichen und Monumentalen eine entscheidende Wandlung und Befreiung durch glückliche Proportionen äußerer und innerer Art vorhanden sein." (A. Kutscher, "Stilkunde der deutschen Dichtung", Bremen-Horn 1951, Bd. I, S. 152).

Im Puppentheater die Gestaltung des Erhabenen anzustreben, würde in das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung umschlagen: es würde lächerlich. Menschliche Erhabenheit aber ist ganz individuell, sie liegt in einem besonderen Ethos der Persönlichkeit. Sie zeigt sich beispielsweise im Stehen über den Dingen, im Unantastbaren und oft auch in der Distanz des Erhabenen zu denjenigen, die es nicht vermögen, den Bereich menschlich-sittlicher Freiheit auszuschöpfen. - Diese Erhabenheit ist etwas rein Innerliches, das sich durch die Maske der Puppe nur sehr unvollkommen ausdrücken ließe. Und da es keine durch die Puppe repräsentierbare, im ganzen erhabene menschliche "Charaktergruppe" gibt und geben kann, weil sich ja im Erhabenen immer das Einmalige offenbart, bleibt das Stoffgebiet des Erhabenen für das Marionettenspiel ungangbar.

Der letzte Abschnitt über die Stoffgebiete sei dem K o m i s c h e n gewidmet. Auch das Komische beruht auf einem V e r h ä l t n i s - : Dem Widerspruch nämlich zwischen dem, was sich in einer Vorstellung von einem Sachverhalt als sein angemessenes Praedikat findet, und dem, wodurch dieses angemessene Praedikat durch einen realen Fall oder eine zweite phantastische Vorstellung in ein der Sache nicht mehr angemessenes Praedikat ab- oder umgewandelt wird. - Das Nichtangemessene aber wird als Minus der Sache selbst empfunden oder doch wenigstens als Ungereimtheit, und der Mensch hat die Möglichkeit, sich durch Lachen von diesem unharmonischen Verhältnis zu befreien. Ganz ähnlich formuliert auch F. G. Jünger:

"Alles Unangemessene wird leicht komisch. Vieles schon dadurch, daß es nicht im angemessenen Augenblick und an der angemessenen Stelle geschieht, im Widerspruch also mit der allgemeinen und besonderen Konvenienz, an die unsere Verrichtungen geknüpft sind. Daß alles nur

rechten Zeit und am rechten Ort geschieht, ist eine Bedingung, die man nicht ungestraft verletzt, denn der Kairos übt überall seine Macht." (F. G. Jünger, "Über das Komische", Frankfurt 1948, S. 31).

Diese in manchem etwas enge Formulierung wird durch eine breitere an den Phänomenen orientierte Schau ergänzt und gerundet.

Nun gibt es allerdings Fälle, die nicht nur rein komisch sind, obwohl ihnen alle Merkmale des Komischen anhaften, außerdem aber noch andere, die ans Tragische grenzen können. Buschmeyer weist darauf hin, daß man an einem angetrunkenen Menschen ebenso ein moralisches Ärgernis nehmen wie über ihn lachen kann (a. a. O., S. 129). Im Ausdruck des Betrunkenen kommt also neben dem Komischen noch eine andere Seite zur Geltung, nämlich das unwürdige Verhalten; und nun kommt es nur auf den Beobachter an, welche Seite stärker auf ihn wirkt, auf seine Art des Empfangens und Verwertens von Eindrücken. Diejenigen Fälle, bei denen in einem Sachverhalt ein Prädikat enthalten ist, das diesen durch den Widerspruch des Unangemessenen zum Komischen wie zum Sittenwidrigen stempelt, sind Grenzfälle, die gelegentlich sogar das Tragische streifen können, wie etwa im Beispiel des Trinkers: Er kann komisch wirken durch den Widerspruch zwischen Menschwürde und äußerer Erscheinung, unmoralisch durch sein würdeloses Verhalten und vielleicht auch tragisch durch seine ungewollte aber unausweichliche Abhängigkeit vom Alkohol. Jede aesthetische Wirkung ist letzten Endes mitbestimmt durch Wesen und Situation desjenigen, auf den sie ausgeübt wird. Somit sind die Definitionen der Voraussetzungen des Tragischen und Komischen zwar als absolute Bedingungen ihrer Möglichkeit gültig, nicht aber zugleich Beweise für die Notwendigkeit einer entsprechenden Wirkung auf jeden Zuschauer. Für die Fragestellung jedoch, ob durch die Marionette komische Wirkungen erzielt werden können, genügt es, zu wissen, ob sie die Voraussetzung für die Darstellung komischer Verhältnisse mit sich bringen.

Die Marionette ist zur Darstellung des Komischen sehr geeignet. Denn da sie selbst ein künstliches Ding ist, können schon in ihrem plastischen Ausdruck die widersprüchlichsten Vorstellungen zu einer Einheit gebracht werden, und da es von der Willkür des Spielers abhängt, was sie auf der Bühne leisten soll, kann sie mit fast unbegrenzter "Freiheit" Dinge vollbringen, die im Widerspruch zum Wesen dessen stehen, was sie eigentlich darstellen. Unlebendige Dinge können mit dem Schein des Lebens belehnt werden, Tiere lassen sich vermenschlichen, Menschen vertieren. Zwischen den einzelnen Marionetten können Beziehungen

gespielt werden, die im Realen keine Entsprechung finden. Somit ist die Marionette infolge ihrer Künstlichkeit hervorragend für komische Wirkungen praedestiniert.

Buschmeyer hat den Versuch unternommen, auch die einzelnen Stoffkreise des Komischen (Burleske, Posse, Groteske, Parodie, Travestie, Satire, Humor) im Zusammenhang mit den einzelnen Puppenspielarten auf ihre aesthetischen Eindrucksmöglichkeiten zu untersuchen. Da aber sämtliche Formen des Komischen auf den selben Bedingungen beruhen und nur thematische Varianten sind, genügt es, die Marionetteneignung für das Komische vom Grundsätzlichen her zu erläutern.

Da die komische Wirkung immer durch eine Vorstellung oder Anschauung erzielt wird, besteht für eine bildhafte Darstellung keine Schwierigkeit. Das Komische ist nicht real- , sondern vorstellungsgebunden. Sowohl im Individuellen wie im Überindividuellen ist Komisches möglich, also auch im Bereich des Marionettenspiels.

Buschmeyer bestreitet unter allen Stoffkreisen des Komischen nur der Satire die Eignung für das Marionettentheater. Sie soll nur im Schattenspiel darstellbar sein,

"weil die Flüchtigkeit der Schatten dasselbe als das geeignete Ausdrucksmittel für das Satirisch-Komische erscheinen lassen, um auf die Flüchtigkeit, Nichtigkeit und Vergänglichkeit politischer oder gesellschaftlicher Erscheinungen hinzuweisen."—"Was jedoch für das Schattenspiel angebracht erscheint, die Geißel der Satire zu schwingen, kann für das Marionettenspiel verhängnisvoll werden, als bloße Literatursatire, denn bei ihr gehen selbstredend wichtige Bestandteile des alten Märchens verloren, es darf in den phantasievollen Märchenstücken für die Marionetten die Ironie nur als leiser Unterton mitschwingen, die Zeit- oder Lokalsatire darf aber nicht den Grundstock des Märchens überwuchern oder unkenntlich machen." (Buschmeyer, a. a. O., S. 158).

Es ist nicht einzusehen, warum das, was Buschmeyer für die Marionette geltend macht, nicht auch für das Schattenspiel gefordert werden sollte. Haben die Schatten denn auf Grund ihrer Flüchtigkeit eher eine Berechtigung, den Stil eines echten Märchens durch die Satire zu verletzen? Das wird auch die Marionette niemals tun dürfen. Aber sie kann sich ihre satirische Nummer, eine satirische Kurzszene schaffen, die in einem der Sache angemessenen Ton vorgetragen wird, gelegentlich auch dem des Märchens. Daß dies eine hervorragende Marionettenmöglichkeit ist, beweist die Puppenspielgeschichte (Siehe auch den letzten Abschnitt des vierten Kapitels). Der Grund mag darin liegen, daß die von Marionetten vorgeführte Satire durch die Puppenhaftigkeit

weniger verletzend und zugleich so außerordentlich anschaulich ist, weil hier alle sonst unmöglichen Übertreibungen gebracht werden können, die zu befreiendem Lachen und Nachdenken veranlassen.

Sechstes Kapitel.

DAS MARIONETTENGEMÄSSE SINGSPIEL.

Marionettentheater und Oper.

Es gibt kaum ein Marionettentheater, auf dessen Spielplan nicht auch diese oder jene Oper verzeichnet wäre. - Schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden am Hofe des ungarischen Fürsten Nikolaus Joseph E s t e r h a z y in Eisenstadt, dem seit 1761 Joseph Haydn als Kapellmeister diente, kleine Opern mit Marionetten aufgeführt. Joseph Haydn komponierte mehrere Opern für die Puppenbühne: "Philemon und Baucis", "Hexenschabbas" (beide 1773), "Genovevens Vierter Theil" (1777), "Dido", eine parodistische Marionettenoper (1778). Die Partituren sind teils verbrannt, zum Teil sollen sie sich noch im Besitz des Fürstenhauses Esterhazy befinden (nach E. Kapp, a. a. O., S. 13f.) In Italien gab und gibt es Puppenaufführungen Rossinischer Opern, und das "Marionettentheater Münchner Künstler" unter Paul B r a n n hatte Opern von Pergolesi, Mozart, Adam, Suppé und Offenbach auf seinem Spielplan. Harro S i e g e l spielt mit seinen Marionetten Mozarts heiteres Singspiel "Bastien und Bastienne". Das Salzburger Marionettentheater unter der Leitung von Hermann Aicher hat auf seinem Mozart-Repertoire außer "Bastien und Bastienne" noch folgende Opern und Singspiele: "Apollo und Hyazinthus", "Die Gärtnerin aus Liebe", "Don Giovanni" und "Die Zauberflöte". Die "Zürcher Marionetten" spielen die komische Oper "La serva padrona" von Pergolesi, den musikalischen Scherz von Hindemith "Hin und zurück", die komische Oper "Das Mädchen von Elizondo" von Offenbach und ebenfalls Mozarts "Bastien und Bstienne". Besonders macht auch seit den zwanziger Jahren das römische "Teatro dei Piccoli" unter der Leitung von Vittorio Podrecca von sich reden, das mit seinen Puppenaufführungen die ganze Welt bereist. Auf seinem Spielplan stehen allein etwa 15 Opern. Ihre Komponisten sind Pergolesi, Mozart, Rossini, Donizetti, Ricci, Petrella, Bottesini, Massenet, Cui, Respighi, Vives und Trecate.

Fast alle Opern, die sich auf dem Marionettentheater finden, sind kleine Spielopern oder Singspiele mit operettenhaftem Einschlag. Liebesgeschichten, Schelmenstreiche, Märchen, Zauberei und Verwechselungen sind die wichtigsten Themen. Seltener findet sich ein ernsterer Ton, Feierlichkeit oder Besinnliches. Hier erscheint die Marionette ganz

in ihrem komödiantischen Element.

Schon am Anfang der Arbeit wurde die Marionette als Mittlerwesen des Künstlers, innere Bilder in Anschauliches umzusetzen, betrachtet. Möglichkeiten wurden aufgezeigt, wie durch die Symbolkraft der Puppe auch Gedankliches in Spiel und Bild verwandelt werden könnte. Nie aber wurde vergessen, daß das S p i e l Grundelement aller Marionettenkunst bleibt. Ebenso verhält es sich mit der heiteren Oper - : Ihre Elemente sind Spiel, Gesang und Musik. Gesang und Musik aber sind selbst nichts anderes als Erlebnis und Erfahrung des schöpferischen Spieles der Phantasie des Künstlers. Im Gesang wird mit einfachen Worten mitteilbar, was den Singenden innerlich bewegt. Die Worte liefern nur den Grundgehalt, die Melodie aber erst all die feinen Schwingungen seelischer Gestimmtheit. - Der pantomimische Ausdruck der Marionette ist begrenzt. Nicht immer findet sie gestische Zeichen für das, was sie mitteilen soll. Wird sie aber als "singende" Figur dargestellt, entstent ein völlig neuer Eindruck: Auch beim singenden Menschen ist der körperliche Ausdruck meist von zweitrangiger Bedeutung. Deshalb ist ja für den Opernsänger oft nur eine wenig umfangreiche Schauspielausbildung in seinem Lehrplan. Das größere Unglück bei mimisch untalentierten Sängern ist ja nicht ihre Unfähigkeit, jede Stimmung auszudrükken, sondern der Fehler, in den sie immer wieder verfallen, sich g e g e n die Musik und ihren Gehalt zu bewegen. Wesentlich in der Oper sind vor allem Ton, Schmelz und Ausdruck der Stimme, wesentlich ist die begleitende Musik, und aus dieser Einheit erwächst in der Oper die Gestalt der Rolle. Auch die "singende" Marionette gewinnt eine "Überlebendigkeit", die sich über ihre sonstige Starre hinauszuschwingen scheint. Musik und Gesang können der Marionette Brücken bauen zum Ausdruck feinen Erlebens, zur I l l u s i o n s k r a f t , die den Zuschauer fasziniert und ihm die Vorstellung gibt, die Marionette sei des Empfindens, das durch die Töne zum Ausdruck kommt, selbst fähig, sie sei ganz das, was sie darstellt. Durch Melodik und Rhythmik entsteht eine Bindung, die sowohl den Zuschauer wie die Darstellung beherrscht. Der Zuschauer wird gezwungen, die Geschlossenheit der musikalischen Darbietung auch in **das Spielen** der Puppe hineinzusehen.

Man vermißt auf den Spielplänen der heutigen Marionettentheater die opera seria, die veristische Oper und das Musikdrama. Man vermißt überhaupt die "Große Oper". Gespielt werden fast nur jene heiteren, kleinen Singspiele, die den Rahmen der Marionettenbühne nicht sprengen. Wie im poetischen, so auch im musikalischen Spiel dient die Mario-

nette besonders der k l e i n e n Form. Ausnahmen, wie die Salzburger Inszenierungen der "Zauberflöte" und von "Don Giovanni" bestätigen im Spielplan des zeitgenössischen Marionettentheaters nur die Regel. Trotz aller Hilfen, die die Musik zu bieten vermag, sind die Ausdrucksmöglichkeiten der einzelnen Puppe begrenzt. Es ist schwer für sie, mit ihren wenigen möglichen Gesten und der starren Physiognomie über die Dauer eines ganzen Theaterabends eine "Rolle" durchzuhalten. Wo wirklich einmal ein umfangreicheres Spiel zur Aufführung gelangt, ist es in den meisten Fällen so gekürzt, daß es für Marionetten tragbar wird. Zuweilen liegen die Dinge auch bei einer längeren Aufführung dadurch günstiger, daß das aufgeführte Werk n a c h e i n a n d e r immer wieder neue Personen und Bilder in die Handlung einbezieht, sodaß hier durch den häufigen Wechsel der Eindruck des lebendigen Fortgangs beim Zuschauer erhalten bleibt. Um jedenfalls eine große Opernpartie zu gestalten, bedarf es des ganzen Menschen mit seinen gesanglichen und darstellerischen Qualitäten. Außerdem erfordert die für die Menschenbühne geschaffene "Große Oper" ein außerordentlich umfangreiches Personal: Solisten, Chor, Ballett, Statisterie. Das aber kann nur von Menschen gestellt und auf dem weiträumigen Podium des Opernhauses eingesetzt werden. - Opernregie ist Raumregie, das Marionettentheater aber begnügt sich im wesentlichen mit der F l ä c h e .

Reiner N a t u r a l i s m u s ist in der Oper überhaupt ausgeschlossen. Durch den Zauber von Gesang und Musik, durch das rhythmische und tänzerische Erlebnis wird alles überhöht. Das Dargestellte soll eine Gültigkeit über das Zufällige und Einmalige hinaus erhalten, es ist S t i l i s i e r u n g und F o r m . All den vielen Opernstilen, die sich von der Renaissance bis zur Gegenwart in so mannigfachen Verzweigungen entfaltet haben, ist dieses gemeinsam, daß die Bühnendarstellung der aus dem Leben gespiegelten Bilder, Situationen, Handlungen und Träume durch die Musik verfremdet ist . - Aus der Literaturgeschichte ist zu ersehen, daß das Schauspiel nicht um jeden Preis genötigt ist, das Leben aus der stilbedingten Distanz zu betrachten, es vermag die W i r k l i c h k e i t aus der Sicht des Dichters ungebrochen auf die Bühne zu übertragen. Das ist dann möglich, wenn die Darstellung nicht nur eine belanglose Photographie des Lebens ist, sondern Situationen und Handlungen von allgemeiner Gültigkeit in ihren Brennpunkten aufgreift und dichterisch strafft. Das Drama und die Dichtung überhaupt - sowie auch Malerei und Bildhauerei -

haben ihre Themen und Urbilder ganz in der Anschauung des Lebens selbst. Die Musik aber ist eine viel diffizilere Schöpfung, sie ist ganz an die Persönlichkeit des Komponisten gebunden, der dem Leben vielleicht einen individuellen, vielleicht aber auch einen intuitiv gespürten Weltrhythmus abzulauschen vermag; aber die Melodie, das andere U r e l e m e n t der Musik, bildet der Musiker aus sich. Er kann sie nicht zwingen und formen, ohne daß zuvor etwas von ihr in seinem Inneren lag, das er beschwor. Sonst aber ist sie ohne äußeres, durch Erfahrung gewinnbares Muster. - Wenn Musik und Dichtung in einem theatralischen Kunstwerk zusammentreffen, so ergeben sich durch diese Konstellation zwar viele Varianten der Stil- und Darstellungsmöglichkeiten, aber das rein Innerliche, das ganz subjektive und oft Phantastische bleibt doch allen Formen der Oper gemeinsam. In der Zusammengesetztheit des Opernkunstwerkes aber liegt eine große Gefahr für die Geschlossenheit: Zwei ganz heterogene Elemente, Musik und dramatische Dichtung, sollen hier ineinander aufgehen. Die Größe der Gefahr des Mißlingens hat Nicolai Hartmann in seiner Aesthetik deutlich ausgesprochen. Er sagt, von beiden Seiten sei ein Überschuß vorhanden, den die "andere" Kunst nicht aufnehmen könne: seitens der Dichtung der bestimmte Inhalt, seitens der Musik der Tiefenausdruck des Seelischen. Die Linie, auf der sich beide Künste treffen könnten, sei schmal, sie sei die Linie seelischer Bewegung als solcher, die nur in ihrer Lebendigkeit getroffen werden könne. Um sie nicht zu verfehlen, käme alles darauf an, daß beide Künste in dem Gesamtkunstwerk "Oper" die innen adäquaten sehr verschiedenen Seiten ein und desselben Gebildes mit ihren Mitteln in Harmonie zum Ausdruck brächten, "die Dichtung ganze Situationen, Personen, Dramatik, die Musik das Erzittern, Überströmen, Verschmelzen etc." - (N. Hartmann, "Aesthetik", Berlin 1953, S. 320 f.). Das Treffen dieser Linie setzt natürlich vor allem bei dem Opernkomponisten eine große Einfühlungsgabe voraus. Oft reicht sie nicht hin, und so entstehen seltsame Zwitterwesen von Musik und Dichtung, in denen die eine Kunstgattung in der anderen nicht aufgeht. Hierin liegt eine der Wurzeln, warum sich Opern, sei es nun von Marionetten oder menschlichen Kabarettisten so herrlich parodieren lassen. Davon mehr im letzten Abschnitt dieses Kapitels, der sich mit der Opernparodie auf dem Marionettentheater befaßt. - Die Forderung nach Einfühlung in den Text des Dichters versklavt natürlich nicht den Opernkomponisten. Er hat immer noch die Freiheit, auf diesen Text ganz den Stil seiner Musik zu setzen. Nur ist eben nicht jeder Text für jeden Komponisten geeignet. Aber der Komponist, der ja eigentlich

bei dem Entstehungsprozeß einer Oper der führende Teil ist, sucht sich ja selbst den Librettisten und den Stoff aus, der seinem persönlichen Wesen und seiner Art, zu komponieren, entgegenkommt. Das durch Musik und Gesang in der Oper gestaltete Kunstwerk ist ganz an die Persönlichkeit des Komponisten gebunden: So wie er es sieht, wird es gültig.

Der Stil der Marionette und ihres Spielens berührt sich mit dem der Oper darin, daß die Realität in den meisten Fällen sehr weit zurückgedrängt wird zugunsten der inneren Bilder des Künstlers. So wie er empfindet und sieht, stilisiert er die Marionette. Durch sie wird die dargestellte Welt ebenso verfremdet wie in der Oper durch die Musik, soweit nicht schon der Opernstoff als solcher ganz dem Bereich des Poetischen angehört. Beide Kunstgattungen sind strengen stilistischen Voraussetzungen unterworfen. Es wäre aber falsch, daraus ganz allgemein zu schließen, die Marionette sei ein idealer Interpret für die Oper. Vielmehr sind es nur gewisse Opernformen, die der Marionettenkunst entgegenkommen. Will man entscheiden, inwieweit eine Oper jeweils für das Marionettentheater geeignet ist, so muß man dieselben Kriterien anwenden, die für die Analyse der Stoffgebiete ermittelt wurden, denn in ihnen ist ja der ganze Ausdrucksbereich der Marionettenkunst begrifflich enthalten.

Der Eignungsgrad der Marionette für die einzelnen Opernformen.

Das erste Kriterium war die B i l d h a f t i g k e i t . - Was in der Oper auf der Bühne geschieht, ist selten gedanklich-abstrakt. Alles, sowohl in der opera seria und der opera buffa wie auch in der "Großen Oper" ist auf ein Anschauliches hin gestaltet. Die große Ausstattung, Chor und Ballett sind die äußerlichen Daten dieser Bemühung. Wort, Melodie, Handlung, Rhythmus und Bewegung sind zu einem unauflöslichen Ganzen verflochten. Der Darstellungsstil ist ebensosehr von der Musik wie von der Dichtung bestimmt. Von der Musik hängt es zum großen Teil ab, welche Bildfarben und welcher Spielstil für die Operninszenierung verbindlich werden. Denn es liegt im Wesen der Musik, form- , bewegungs- und farbbildende Assoziationen zu erwecken. Ihnen muß eine sensible Regie und Raumgestaltung nachspüren, um die Oper aus dem Geiste ihrer Musik richtig empfunden auf die Bühne zu stellen. Was die R e a l b e z o g e n h e i t der Oper betrifft, so wurde

bereits erörtert, inwiefern sich das musikalische Bühnenspiel wesentlich von der Realität distanziert. Immerhin gibt es zwischen den verschiedenen Opernformen Stufen der Wirklichkeitsnähe und Ferne. So sind die ältesten Opernformen und die reinen Spieopern, die dem Schäferspiel und dem italienischen Stegreifspiel nahe stehen, am weitesten von der Wirklichkeit entfernt, während die veristische Oper ihr am nächsten zu kommen sucht. Das drückt sich sowohl in der Musik wie auch in ihren stofflichen und gestalterischen Eigenheiten und den Anforderungen an die Regie aus. Die veristische Oper will den Menschen, die sie auf die Bühne stellt, den Anschein geben, als seien diese ganz aus dem Leben gegriffen, und die Musik ist so komponiert, daß sie durch ihre Akzente den Eindruck der Lebensnähe verstärkt. Durch die Musik, die hier zwar besonders stark charakterisierende Formen hat, bleibt das Geschehen zwar immer noch distanziertes Kunstwerk, aber eine äußerste Annäherung ist gegeben.

Musikalisch und stofflich liegen die opera seria und die "Große Oper" wiederum ganz anders: Diese Formen sind ungebunden an die Wirklichkeit und gehen oft ins Grandiose, Übermenschliche. Stofflich kann es sich dabei sowohl um die Darstellung von Inhalten aus der Mythologie, reiner Erfindung, Sage und Märchen handeln. Immer aber ist mit diesen Formen jene musikalische Klangweite, jene szenische Weiträumigkeit und menschengebundene Darstellung verknüpft, wodurch dieser Formkreis auch dort, wo keinerlei Bezug zur Wirklichkeit mehr vorhanden ist, im allgemeinen für das moderne Marionettentheater ausscheidet, weil die Anforderungen dieser Opern über die szenischen Dimensionen des Marionettentheaters hinausgehen.

In der opera buffa und in den heiteren Mozartschen Singspielen ist das Verhältnis zur Wirklichkeit abermals ein neues: Fehlt es in gewissen Formen der opera seria ganz, und ist es in der veristischen Oper bis zur äußersten Grenze des in der Oper Möglichen getrieben, so findet sich hier ein völlig anderes, immer wiederkehrendes Element - : Die Sphäre des reinen S p i e l e s . - Auch das Spiel ist ja in gewissem Sinne realbezogen, denn es nimmt die Anregungen seiner Tätigkeit aus dem Wirklichen. Dieses Wirkliche aber bildet es phantastisch um, und das Einzelne und Zufällige wird im Bereich des souveränen Spiels in ein Wesenhaftes und somit Gültiges verwandelt. Diesem Prinzip folgen im Stofflichen auch die Buffooper und das heitere Singspiel. Die Figuren dieser Spielformen sind zwar nur bloße Fiktionen der Phantasie, aber auch nur insoweit, als sie im

realen Leben noch denkbar sind. Typen und Charaktere mit typischen Wesensmerkmalen und Handlungsweisen werden aus der Realität abstrahiert und in die Welt des Spieles übertragen. Nun aber werden sie vor Situationen gestellt, deren Erfindung ganz der Phantasie überlassen bleibt. Sie reagieren darauf mit den in der Wirklichkeit möglichen Reaktionsweisen von Haß, Liebe, Leid, Aktivität und Passivität. Alles aber, was im Singspiel und in der opera buffa auf die Bühne gestellt wird, trägt eine heitere Note - , selbst das Traurige. Der Spielende allein besitzt die Souveränität, eine versöhnlichere und gerechtere Welt zu bilden als er in Wirklichkeit vorfindet. Er steht über seinem Reich, und das, was er in ihm als Leid und Freude bildet, berührt ihn nicht anders als ein Spiel, in das er eingreifen und es zum guten Ausgang lenken kann.

Vor allen anderen Formen der Oper bleibt darum auch der heiteren die größte Freiheit in der ü b e r i n d i v i d u e l l e n D a r s t e l l u n g . Denn gerade ihre Personen bleiben in den meisten Fällen Typen und typhafte Charaktere. Gerade in die opera buffa der Italiener ist vieles von der Comedia dell'Arte eingedrungen. Es hat sich dort lange gehalten, und eines der jüngeren Beispiele ist Rossinis "Barbier von Sevilla", den Vittorio Podrecca in gekürzter Form mit seinem "Teatro dei Piccoli" aufführte. Sind die Gestalten dieser Oper auch nicht mehr die Typen der Comedia dell'Arte selbst, so sind sie ihnen doch sämtlich in wesenhaften Zügen verwandt. Inwiefern das Marionettentheater überhaupt von der Comedia dell'Arte wesentliche Impulse empfing, wurde schon im ersten Kapitel erläutert. Auch in älteren italienischen Opern ist vieles von der alten Stegreifkomödie zu finden, und bei der Wiedererweckung schon vergessener Opern hat gerade das Marionettentheater große Möglichkeiten. In der Puppenspielerzeitschrift "Perlicko-Perlacko" findet sich ein (leider anonymer) Bericht über ein solches Unternehmen:

"Anfang 1947 fand in London die Aufführung der Madrigal-Oper 'l'Amfiparnasso' von Orazio Vechi statt. Die Musik wurde von den berühmten New English Singers unter Leitung von Mr. Cuthbert Kelly gesungen. 'L'Amfiparnasso' gehörte zum Repertoire der Comedia dell'Arte und in deren Stil wurde nun auch das Stück gestaltet. Die Puppen sind von Waldo Lanchester geschnitzt und von seiner Frau nach Holzschnitten der Originalausgabe des 'L'Amfiparnasso' aus dem Jahre 1597 gekleidet. Es sind die Typen der Comedia dell'Arte: Pantalone, Pedrolino, Isabella und Lucio, das Liebespaar, Dottore, Boloarde, Capitano Cardone usw." ("Das Lanchester Marionette Theatre", aus "Perlicko-Perlacko", H. 1, Wörishofen 1949, S. 17).

Bei der Darstellung der großen repräsentativen Oper liegen die Dinge

für das Marionettentheater anders. Sie ist ein Geschöpf des Barock, das an der Schwelle des 17. Jahrhunderts geboren wurde. Diese stark auf Effekt gestellte Oper verlangt von der großen Bühne einen Aufwand, der oft in keinem Verhältnis zum künstlerischen Wert der Sache steht. Artur Kutscher beurteilt die Entwicklung dieser Oper:

"Der Dialog und das Rezitativ treten zurück. Das Wort wird Material für Stimmgesang. Der Sologesang herrscht. D e r S ä n g e r i s t d i e m ä c h t i g s t e P e r s o n.
Was der Oper an dramatischem Charakter abging, ersetzte man durch Verstärkung und Häufung der äußerlich-sinnlichen Reize, Einlage von Tänzen und Balletts, Intermezzis ohne jede Zugehörigkeit, durch raffinierte Bilder und ihre häufige Verwandlung, durch verblüffende Maschinenkünste und ließ so das Monstrum groß werden, gegen das man dann in Frankreich und in Deutschland mit Reformen vorrückte." (A. Kutscher, "Grundriß der Theaterwissenschaft", a. a. O., S. 308).

So entwickelte sich die Oper im Verlaufe des 17. Jahrhunderts bald zur Schaustellung höfischer Repräsentation, zum theatralischen Fest mit einem ungeheuren Aufgebot an Bühnenbildern, Sängern, Chören, Balletten und Statisten. Wo immer Versuche gemacht wurden, diese Art der Oper auf dem Marionettentheater zu erproben, blieben sie Experiment, das in vereinzelten Fällen bei einer konzentrierten Raffung einmal gelingen mochte. Aber oben wurde bereits gesagt, warum sich die "Große Oper", die ja auch heute noch immer etwas von dem Aufwand der barocken Oper hat, auf dem Marionettentheater nicht durchsetzen kann, - ebensowenig wie die veristische Oper und das Musikdrama. Rein äußerlich gesehen ist es technisch fast unmöglich, und außerdem ist es künstlerisch auch unverantwortlich, dem Personalaufwand und den erforderlichen räumlichen Dimensionen und Proportionen auf dem Puppentheater zu genügen. Die realbezogene veristische Oper muß deshalb ausscheiden, weil die Puppe nur Bild und Gleichnis ist, also dem Anliegen der veristischen Oper geradezu widerspricht. Das Musikdrama wiederum lebt von den Spannungen hochdramatischen Theaters, die durch die Musik noch überhöht werden, und die nur von menschlichen Darstellern überzeugend vermittelt werden können. Denn im Musikdrama sind ja die handelnden Personen so gezeichnet, wie Robert Petsch den "dramatischen Menschen" (Siehe S. 98) sieht, dessen vitale Ausdrucksmittel der Marionette nicht zu Gebote stehen. Die Marionette eignet sich vor allem für das Singspiel und die opera buffa, wenn diese Formen nicht dramaturgische und technische Anforderungen stellen, denen die Puppe nicht gewachsen ist. Das heitere Sing-

spiel und die komische Oper bewähren sich auf dem Marionettentheater, weil die Puppe gerade durch den Zauber der Musik eine erhöhte Annäherung an spielerische Lebendigkeit erfährt.

"Als Element, das in besonderem Maße dazu geeignet erscheint, die Illusionsfähigkeit des Zuhörers zu steigern, erweist sich die Musik. Im Gegensatz zu den Ausdrucksmitteln des Dramas, die sich auch in ihrer höchsten Steigerung auf die Realistik des Alltags zurückführen lassen, bleibt der Strom der Musik das Wunderbare, ein beständiger Ablauf affektiver Entladungen, der durch seine Suggestion den Hörer bezwingt. Die Atmosphäre der Musik umhüllt ihn mit ihrem geheimnisvollen Schleier, Die Deutlichkeit der Umrisse verliert sich zu Gunsten eines gefühlsmäßigen Genießens. Die kleine Bühne wird Sinnbild. Es bleibt die künstlerische Erkenntnis." (H. Jelmoli, "Musik und Marionettenbühne", in "Marionetten" von A. Altherr, Zürich 1926, S. 9).

Durch Musik und Gesang erscheint das Spielen der Fadenpuppen kontinuierlich und ungebrochen. Der Eindruck eines flüssigen Spielens ist hier stärker als beim Sprechstück, denn die Puppen bewegen sich mit dem Rhythmus der Musik, der den Zuschauer wiederum die Unausgeglichenheit gewisser Marionettenbewegungen vergessen macht. Alles ist formal gebunden und zugleich gelöst und entschwert durch dasselbe Mittel.

Selbstverständlich gelten auch für das musikalische Marionettenspiel die Einschränkungen, die hinsichtlich der Darstellungsmöglichkeit der dramatischen Situationen gemacht wurden. Allerdings sind in der reinen Spieloper hier und dort Erweiterungen möglich, wie etwa in der Veranschaulichnung menschlicher Leidenschaften: Denn sie werden hier ja nicht in ihrer menschlichen Urkraft und Unbezwinglichkeit auf die Bühne gebracht, sondern in der Anschauung des Spielenden sublimiert dargeboten, gewissermaßen ins Gesangliche und in heitere Bewegung aufgelöst. Von hier aus läßt sich auch verstehen, warum es etwa das Salzburger Marionettentheater wagen konnte, Mozarts "Don Giovanni" in seinen Spielplan aufzunehmen, eine Oper, die auch das italienische "Teatro dei Piccoli" auf seinem Programm hatte. Was von den an sich nicht marionettengemäßen Situationen durch die bindende Kraft der Musik dennoch für Puppen fruchtbar gemacht werden kann und was nicht, wird letzten Endes nur das künstlerische Feingefühl des Regisseurs entscheiden können. Umgekehrt ist der Fall möglich, daß ein an sich marionettengemäßer Stoff durch den Charakter der Musik und den Gesamtstil des musikalischen Kunstwerkes mit Marionetten nicht mehr darstellbar wird. Das kann dann eintreten, wenn ein Schauspiel, das mit Puppen aufführbar ist, zur Grundlage des Textes einer "Großen Oper" gemacht wird.

Die Opernparodie.

Ein ganz eigenes Gebiet für das Marionettentheater ist die Opernparodie. H. Merck, der an sich Opernaufführungen mit Marionetten ablehnt, weil er sie für ermüdend hält (er beurteilt die Oper nur im ganzen, nicht nach ihren einzelnen Stilformen), schreibt darüber:

"Opern und Operetten mit Marionetten kann man aber bringen, wenn man wie Dr. Podrecca mit seinen römischen, nicht eigentlich Oper zu spielen unternimmt, sondern statt dessen die Karikatur von Opern- und Operettenaufführungen mit ihren übertriebenen Gebärden, mit Tenor und Primadonna, die in aufgeblasener Pose vortreten und an der Rampe ihre Arien schmettern. Das paßt gut zu der grotesken Art der Puppen und ist immer lustig anzusehen, falls nämlich das Publikum begreift, daß das Ganze nicht ernst genommen werden soll." (H. Merck, a. a. O., S. 45).

Schon Napoleon III. ließ sich Opernparodien mit Marionetten vorspielen. In der C S R und in Branns "Marionettentheater Münchner Künstler" wurde mit Erfolg eine Parodie auf Wagners "Lohengrin" aufgeführt. Die ungeheueren Möglichkeiten des Komischen, die in der Opernparodie liegen, gründen sich vor allem auf zwei Widersprüche: Der erste liegt schon in der Konzeption der Oper selbst. Denn oft gehen ja in der Oper Text und Musik so sehr auseinander, daß die Kluft nur noch scheinbar von den Darstellern überbrückt wird. Das liegt an jenen Gründen, die im ersten Abschnitt dieses Kapitels bereits behandelt wurden. Dann aber kommt es auch vor, daß die Musik ihr eigenes Anspruchsniveau nicht erfüllt und so in ein leeres musikalisches Pathos entartet. Der zweite und wichtigere Grund für die Häufigkeit der Opernparodien ist jedoch darin zu suchen, daß sich das schauspielerische und gesangliche Können eines Operndarstellers nur selten vollkommen deckt. So trifft der Opernbesucher oft eine erheiternde Diskrepanz zwischen musikalischem Ausdruck und pantomimischen Spiel. Eine gesangliche Begabung ist ja völlig ungebunden an schauspielerische Talente. Grotesk aber wirkt eine Operndarstellung dann, wenn sie auch noch von der Eitelkeit des Künstlers überwuchert wird. Zumal in Italien ist der Aufführungsstil ein völlig anderer als in Deutschland, wo schon mehr auf die Darstellung geachtet wird während dort fast ausschließlich - wenigstens bis vor kurzem - der Primat der "schönen Stimme" herrschte. Die Marionette aber mit ihrer besonderen Begabung zum Übertreiben kann gerade hier auf Gebieten, denen die Puppe als ernsthafter Darsteller gar nicht gewachsen wäre, äußerste Heiterkeitserfolge ernten, wenn sie den mimisch untalentierten oder gar noch eitlen Sänger mit seinen typischen weitbewegten, paddelnden Gebärden parodiert.

In der Opernparodie können sämtliche Formen der Oper auf das Marionettentheater gebracht werden, und gerade diejenigen Formen, die für eine ernstgemeinte Marionettenaufführung am wenigsten geeignet sind, wie die veristische Oper, das Musikdrama und die "Große Oper" liefern die Grundlage für besonders komische Szenen. Das liegt daran, daß die im abfälligen Sinne gemeinte "Marionettenhaftigkeit" vieler Sänger gerade in diesen Opernformen besonders scharf mit ihrer eigentlichen Aufgabe als blutvolle Darsteller kontrastiert.

Siebentes Kapitel.

TANZ UND PANTOMIME AUF DEM MARIONETTENTHEATER.

Tanz auf der Puppenbühne.

T a n z ist eine Sache des Blutes. Was ihn von der natürlichen Bewegung unterscheidet, ist seine Hinwendung zur Ekstase. Ekstase aber heißt: Auflösung des Ichbewußtseins, Hinstreben zu einem höheren Leben, Überwindung des Chaos, um zu einer kosmischen Ordnung zu gelangen. Eine 'kosmische' Verbindung aber liegt schon im Rhythmus des Atems, den alles Lebendige miteinander teilt. Die ekstatische Bewegung, der große Atem, das Gefühl für Raum lassen das magische und verzaubernde Spiel reinen Tanzens entstehen. So war es bei den kultischen Tänzen der Primitiven, so war es bei den mittelalterlich-religiösen Totentänzen, so ist es in gewissen Nationaltänzen außereuropäischer Kulturkreise noch heute. Alles das ist nicht Kunst. Zur Kunst gehören Material- und Formbeherrschung. Material - : Das sind K ö r p e r und R a u m . Der künstlerische Bühnentanz fordert körperliches und geistiges Training. Der Weg zur vollkommenen Leistung ist schwer: Ballett, Pantomime und "Reiner Tanz" (Tanz um des Tanzens willen) stehen sich ihren Ausdruckszielen nach schroff gegenüber, werden aber oft unwillkürlich vermengt. Das Ballett bedeutet rein äußerlich - aesthetische Formgestaltung, die Pantomime Spiel eines Geschehens und der "Reine Tanz", der irreführend oft mit "Ausdruckstanz" bezeichnet wird (jeder Tanz ist Ausdruck!), Veranschaulichung eines inneren Vorganges. Darüber hinaus gibt es eine Form des Gruppentanzes, in der sich diese Spielarten berühren können: Das Tanzdrama.

Das eigentliche Ballett entwickelte sich in Italien aus den Intermedien, die im 16. Jahrhundert immer mehr Bedeutung als Zwischenspiele bei höfischen theatralischen Veranstaltungen gewannen, allmählich zu einer selbständigen Kunstform:

"Die seit der Wiederaufnahme der Plautinischen Komödien übliche Gepflogenheit, zwischen die einzelnen Akte tänzerische, musikalische und mimische Zwischenspiele und Gesänge - "Intermedien" - einzulegen, gewann in der höfischen Aufführungspraxis immer mehr Raum. Die Freude am Pomp und am allegorischen Tanz führte zu immer größerer Verselbständigung der Intermedien. Ganze Musikstücke, chorische Spiele und Ballette wurden zwischen den Akten eingelegt, die zwar meistens auf die Handlung des Stückes und die Gelegenheit seiner Aufführung sinnbildlich Bezug nahmen, mit der Zeit aber doch in ihrer inhaltlichen Geschlossenheit immer deutlicher hervortraten." (Hans Tintelnot, a. a. O., S. 22).

Im Jahre 1565 wurde in dieser Form anläßlich der Hochzeit des Thronerben des Hauses Medici mit der Erzherzogin Johanna von Österreich in

Florenz eine Aufführung von "Amor und Psyche" gegeben. Tintelnot nennt diese Aufführung einen großen Fortschritt in der Verselbständigung des Balletts. - In Frankreich wurde das erste Ballett 1581 von der Königin, den Prinzessinnen und dem Hofe getanzt; die Musik komponierte Baltasarini. Ludwig XIV. gründete eine Tanzakademie und sanktionierte 1669 in einem "Ministerialbefehl" den Stand der Berufstänzer (Nach F. Böhme, "Tanzkunst", Dessau 1926, S. 104 ff.). - Das Ballett ist ein Spiel nach vereinbarten Spielregeln. Es hat seine festgelegten Positionen und Schrittformen. Es pflegt die aesthetisch - schöne Bewegung, das Grazile und Leichte. Das Auge freut sich an seiner formalen Schönheit, mitunter auch an seiner Artistik. Das Ballett baut - meistens mit pantomimischen Inhalten - auf rhythmisch musikalischen Formen auf.

Als Heinrich von K l e i s t im Jahre 1810 in den "Berliner Abendblättern" seinen Aufsatz "Über das Marionettentheater" veröffentlichte, konnte er nur die Ausdrucksformen des Klassischen Balletts als Vergleich zu denen der Marionette vor Augen haben. Es ist nicht das Anliegen dieser Arbeit, die Zahl der Interpretationen dieses Aufsatzes zu vermehren. Er soll hier nur so weit herangezogen werden, als er für dieses Kapitel bedeutungsvoll ist. Der Titel "Über das Marionettentheater" ist irreführend, denn es geht Kleist im Grunde gar nicht um das Puppentheater, das ihm nur als Beispiel unter mehreren dazu dient, sein Anliegen zu verdeutlichen - :

"Wir sehen, daß in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. - Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann oder in dem Gott." (H. v. Kleist, "Über das Marionettentheater", Insel Verlag 1944, S. 14).

Um dieses Verhältnis von Anmut und Un- oder göttlicher Überbewußtheit, von Befangenheit und Bewußtsein zu erläutern, bedient sich Kleist außer der Marionette noch der Beispiele vom Knaben, der seine Grazie in dem Augenblick zu verlieren beginnt, in dem sie ihm bewußt wird, und von dem fechtenden Bären, dessen Sicherheit auf tierhaftem Instinkt beruht. Inwieweit in Kleists Marionettenaufsatz Schlüsselstellen zu seinem Gesamtschaffen zu finden sind, ist in zahlreichen Arbeiten erörtert worden.

Gebrauchte Kleist die Marionette auch nur als ein Bild, seine Auffassung über die Polarität von Gliedermann und Gott zu demonstrieren, so ist für den Zweck dieser Arbeit doch die außerordentlich feine Beobachtung der Marionette und ihrer Bewegungsfunktionen wertvoll:

"Und der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde?' 'Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals z i e r t e . - Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis matrix) in irgend einem anderen Punkte befindet als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelst des Drahtes oder Fadens, keinen anderen Punkt in der Gewalt hat als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größesten Teil unsrer Tänzer sucht.'" (a. a. O., S. 9).

Kleist bemängelt an den menschlichen Tänzern, daß deren Seele sich auf Grund des Bewußtseins ihrer Persönlichkeit selten im Schwerpunkt ihrer Ausdrucksbewegung befände. Darum entstehe oft ein harter Mißklang zwischen dem vom Künstler angestrebten tänzerischen Ausdruck und dem infolge der Bewußtseinshemmung tatsächlich erreichten. Hingegen sei die Marionette hiervon frei, denn alle Bewegungen folgten der Grundbewegung des Schwerpunkts, der angestrebte Ausdruck erscheine vollkommen, da er nicht von Bewußtseinshemmungen belastet sei. Zudem habe die Marionette den Vorteil, antigrav zu sein. Sie sei somit auch frei von der Erdgebundenheit des menschlichen Tänzers. Den vollkommensten Eindruck aber müsse der Tanz einer Marionette erreichen, wenn diese nicht mehr unmittelbar durch einen Puppenführer, sondern rein mechanisch - etwa durch eine Kurbel - gelenkt würde. Dann wäre auch der letzte Bruch von Geist entfernt, und die Puppe bliebe ganz dem Kräftespiel von Schwer- und Gegenkraft überlassen.

In diesen Anschauungen Kleists stecken Erkenntnisse, die für eine dem Ballett und der Pantomime verwandte Ausdruckskunst fruchtbar werden können. Durch seine Ausführungen bestätigt Kleist die entschwerte Leichtigkeit der Marionette und gibt in dramaturgischer Hinsicht wichtige Aufschlüsse über ihre Spielmöglichkeiten und ihren Stil - : Durch ihre Leichtigkeit im freien Kräftespiel ist die Puppe, deren Bewegungen in tänzerischen Kurven, Linien und Schwingungen gelenkt werden, geeignet, den aesthetischen Eindruck der schönen Bewegung, den auch das Ballett als reine Augenfreude pflegt, zu erwecken. Dabei ist allerdings die Formensprache der Puppe nur indirekt mit der des Balletts verwandt, denn sie kann diese nicht kopieren. Die Positionen der klassischen Tanzkunst sind absolut festgelegte Formen, durch

deren jeweilige Komposition der einzelne Tanz entstent. Diese Positionen aber sind gerade aus der Erdgebundenheit des Tanzenden entwickelt. Die Formen des "Klassischen Tanzes" haben keine andere Aufgabe, als den Eindruck der Schwere zugunsten der leichten und schönen Bewegung aufzulösen und dafür den des Schwebens entstehen zu lassen. Hierin aber berührt sich der "Klassische Tanz" mit den Bewegungsformen des Marionettentheaters. Denn das, worum der menschliche Tanz immer wieder von neuem ringen muß, ist der Marionette durch ihre Schwere- und Bewußtseinslosigkeit von vornherein gegeben. Somit wohnt dem Spielen der Marionette überhaupt ein tänzerisches Element inne. Allerdings kann es für sie keine festlegbaren Formen geben, denn ihre Bewegungen sind einem Kräftespiel unterworfen, das sich nicht mit absoluter Genauigkeit berechnen läßt. Die schöne Bewegung als solche aber wurde schon immer auf dem Marionettentheater gepflegt.

Das eigentlich Schöne an den Bewegungen der Marionette sind ihre Gebärden, die Gesten der Arme und Hände, die Bewegungen des Kopfes. Dadurch aber, daß die Marionette eine an Fäden hängende "Pendelpuppe" ist, die mit ihren Füßen den Boden berührt und ihn sogleich wieder verläßt, lediglich also, um Halt zu gewinnen, ist sie unfähig, spezifische Schrittformen auf die Bühne zu bringen. Mit den Beinen und Füßen der Marionette läßt sich ausdrucksmäßig am wenigsten anfangen. Beim "Klassischen Tanz" aber ist gerade die Formensprache der Füße das wichtigste; denn die tänzerischen Positionen sind ja in erster Linie Schrittformen und Fußstellungen. Hat die Marionette auch die Leichtigkeit der schwebenden Bewegungen, die im "Klassischen Tanz" so sehr angestrebt werden, so kommt auf der anderen Seite eben doch bei ihr die U n g e s c h i c k l i c h k e i t der pendelnden Marionettenbeine hinzu. Hierin bestätigt sich wieder das Entmenschlichte des puppenhaften Ausdrucks. Lediglich in pantomimischer Form kann die Marionette den S t i l des "Klassischen Tanzes" andeuten und für dessen Ausdruck reizvolle Lösungen finden, ohne ihn selbst als solchen nachvollziehen zu können. Sie wird dann das Edle des "Klassischen Tanzes" vor allem durch Körper- , Arm- und Handstellungen, durch elegante Sprünge und Drehungen ausdrücken müssen, nicht aber durch "die Kunst, die Füße zu setzen".

Kann die Marionette sich bis zu gewissem Grade dem Ausdrucksziel des "Klassichen Tanzes" nähern, wenn sie dieses auch auf ganz andere Weise

als der menschliche Tänzer erreicht, so läßt sich schon aus den Bestrebungen des "Neuen Tanzes" verstehen, wie wenig im Grunde die Puppe mit dem Tanz gemein hat - : Nach dem ersten Weltkrieg begann die künstlerische Revolution des "Neuen Tanzes". An der Spitze dieser Bewegung suchten Mary W i g m a n als Tänzerin und L a b a n als geistiger Reformator zu den Wurzeln des "Reinen Tanzes" zurückzufinden. Das Unbefriedigende des Klassischen Balletts, dessen künstlich geregelter Ablauf dem eigentlichen Sinn des Tanzens widerspricht, wurde allgemein empfunden. Das innere Erlebnis sollte wieder Ausgangspunkt des Tänzerischen werden. Große Tänzerpersönlichkeiten fanden für sich eine künstlerische Form, die ihren individuellen Ausdrucksmöglichkeiten entsprach. Mary Wigmans Visionen waren gezügelte Ekstase, rein seelisches Erlebnis, fern von allem natürlich Nachahmenden. Die Marionette aber kann die Formen des "Reinen Tanzes" nicht nachvollziehen, weil diese ganz aus dem Menschen, der tänzerischen Persönlichkeit entstanden sind. Der Solotanz ist hier ganz individualgebunden, und soweit sich inzwischen im "Neuen Tanz" eine Formensprache für die Gruppe entwickelt hat, ist diese von Marionetten nicht übernehmbar, weil diese Formensprache ganz aus der atemgebundenen menschlichen Gestaltungsweise gewachsen ist. - Wirklich tanzen kann also im Grunde nur der Mensch, nicht aber die Fadenpuppe, die allenfalls fähig ist, rhythmisch gebundene schöne Bewegungen zu vollführen, die man im Rahmen der spielerischen Pantomime mit "Tanz" bezeichnen mag. All das aber, was schon Kleist an der Marionette bewunderte, macht diese zu einem ausgezeichneten Interpreten gewisser Pantomimenformen, in denen die Bewegungen zwar auch tänzerisch sind, ohne jedoch für sich zu beanspruchen, als Tanzform zu gelten. Andererseits ist es unmöglich, für die Marionette einen eigenen ihr angepaßten Kodex von Tanzformen- und Stellungen zu schaffen, weil die Marionette selten eine Bewegung überhaupt mit gleicher Präzision zu wiederholen vermag.

Innerhalb der Pantomimenformen steht die T a n z p a r o d i e dem Tanz noch am nächsten. Diese aber ist selbst schon nicht mehr Tanz, weil sie gerade dessen Schwächen berührt. Hier ist ein ähnliches Verhältnis wie zur "Großen Oper". Das Unvermögen, eine der menschlichen Kunst gleichartige tänzerische Leistung darzubieten, hilft der Marionette - der zum echten Tanz alle Grundbedingungen fehlen - Tanz dort zu parodieren, wo hinter einer großartigen Form keine echte menschliche Substanz zu finden ist. So hatte Harro S i e g e l schon 1930 eine Marionette, "Armin Fessel", die in einer Tropfsteinhöhle 'weltan-

schaulich verankerte Tänze' aufführte (Nach "Der Puppenspieler", Jhrg. 1930, H. 4, S. 46). - Das Prager "Spejbl und Hurvinek-Theater" unter Leitung des kürzlich verstorbenen Professors Skupa zeigte in der Braunschweiger "Woche Europäischen Puppenspiels 1957" ein Tanzpaar, das zu den Klängen einer auf der Bühne sitzenden Jazzkapelle die inhaltsleeren Formen modernen "Gesellschaftstanzes" parodierte.

Die Pantomime.

Die P a n t o m i m e ist im gewissen Sinne stilistisch reiner als die Ballettkunst, eben, weil sie nur erzählen will, weil sie lediglich einen äußeren oder inneren Vorgang mitteilt, ohne auf irgendeine Weise formal gebunden zu sein. Am deutlichsten ist dies aus ihrem Verhältnis zur Musik zu ersehen: Die Ballettmusik gibt dem Tanz den Rhythmus, seine Motorik; die Pantomimenmusik - die gelegentlich auch fortfallen kann - deutet nur die Grundstimmung des Bühnengeschehens an, sie unterstreicht. Eine rhythmische Spielgestaltung ist zwar möglich, aber nicht notwendig. Tanz ist ein rein innerliches mimisches Anliegen, Ballett eine durch strenge Formen geregelte Bewegungskunst, Pantomime: S t u m m e s T h e a t e r .

Schon aus dem lockerer gestalteten Verhältnis zur Musik geht hervor, daß diese dem Tanz entfernt verwandte Bewegungskunst dem Wesen der Marionette entgegenkommen muß. Denn ihr Spiel ist zwar mit G r a - z i e gestaltbar, aber es läßt sich nicht mit jeder einzelnen Bewegung auf einen Rhythmus festlegen. Merck schreibt über die pantomimische Begabung der Marionette:

"Das Können der Marionette ist allein das Gebärdenspiel, weshalb es in der Hauptsache im Pantomimischen liegt, und zwar einem Magischen, dem Menschlichen und allem, was an Menschen erinnert, fernen Pantomimischen, das auch stofflich in ein irrationales Reich, in ein Traumland verlegt werden sollte, eine Umwelt, in deren Wiedergabe der schauspielerische Mensch gemeinhin versagen wird und muß." (H. Merck, a.a.O., S. 24 f.).

Hier eröffnet sich auf dem Marionettentheater das Reich der reinen Phantasiemöglichkeiten. Wie sehr eine ganz entmenschlichte und rein spielerische Pantomime durch die Marionetten möglich wird, sei im Folgenden an den dramaturgischen Kriterien des fünften Kapitels erwiesen:

Die B i l d h a f t i g k e i t liegt von vornherein schon ganz im Wesen der Pantomime. Sie will und kann ja gar nichts anderes als eben Anschauung bieten. Von der Pantomime - in der sich oft ein starker

Symbolgehalt findet - gilt wie vom Spiel der Marionette: Sie ist nicht, sie b e d e u t e t . Die Pantomime auf der Menschenbühne vermag in ihrer Abstraktion so weit zu gehen, daß alles Gegenständliche in ihr allein durch das Spiel der Darsteller angedeutet wird. Hierin kann die Puppe dem Menschen zwar nicht folgen, weil sie dieses äußerste Maß an Beweglichkeit und Mimik nicht besitzt, aber auch in ihrer Pantomime drückt sich eindeutig der Stilwille zur großen, umfassenden Gebärde und zur gegenständlichen Sparsamkeit aus. Pantomime ist stumm, und das B i l d muß das W o r t ersetzen. Der menschliche Pantomimenspieler leistet dies durch sein außerordentlich differenziertes Spiel, die Marionette dadurch, daß sie einerseits bereits als Plastik absolut eindeutig auf einen allgemein verständlichen Typ gestaltbar ist, und zum anderen durch ganz wenige, sorgfältig berechnete und erprobte Gesten, die das Bild des Typs und seiner Intentionen umreißen. Das tänzerische Element aber, das in jeder Pantomime steckt, kann auch durch die Marionette - wie oben beschrieben - zum Ausdruck kommen. In der Pantomime ist alles Gebärden- und Zeichensprache; schon durch das Medium der M u s i k ist jede Beziehung zur Realität abgebrochen. Die stumme Pantomime ist reinste Form des Spiels, fern von der Lautheit des wirklichen Lebens, aber die Marionette wird für ihre Pantomime die Musik kaum entbehren können, weil sie ja der Puppe als bindendes Element über ihre geringere Differenziertheit gegenüber dem menschlichen Darsteller hinweghilft. Ebenso ist die Pantomime auch überindividuell darstellbar. Freilich gibt es auf dem lebendigen Theater auch ganz individuelle Pantomimengestalter wie beispielsweise Marcel M a r c e a u . Aber auch diese ganz persönlich gestaltenden Künstler tun im Grunde nichts anderes als daß sie Typen darstellen, nur eben aus der Sicht ihres Temperamentes. (Man denke etwa an den lebensfremden Träumer "Bip" aus Marceaus Pantomimen). Diese Sicht durch ein Temperament aber ist bei der Marionette schon ganz auf ihre plastische Gestaltung - Habitus, Kostüm, Maske - verlegt, und sie kommt ja auch in der Art, w i e der Puppenspieler seine Marionette führt, zum Ausdruck. - Schon vom Wesen der Pantomime her besteht die gleiche Forderung nach typhaften Charakteren wie von der Puppe: Wie sollten sonst die stummen Vorgänge der Marionettenpantomime dem Zuschauer verständlich werden können?

Die Puppenpantomime muß sich streng an die marionettengemäßen S i t u a t i o n e n halten. War es durch das gesprochene und noch mehr durch das g e s u n g e n e W o r t möglich, eventuelle Härten auszu-

gleichen oder zu verschleiern, so ist das hier unmöglich, weil sich der Zuschauer ausschließlich auf die Bewegungen der Puppe konzentriert. Die Funktion der Musik ist hier als bindendes Element noch wichtiger als in der Puppenoper. In der Braunschweiger "Woche Europäischen Puppenspiels 1957" (Ein ausführlicher Bericht darüber wurde von H. Siegel veröffentlicht: "Europäisches Puppenspiel" , "Westermanns Monatshefte", Jhrg. 1957, H. 7, S. 39 ff.) zeigte das Stockholmer Marionettentheater unter Michael Meschke einige Kopien Marceauscher Pantomimen ohne Musik. Aber der Puppe fehlte der lebendige Atem dieser ausgesprochen menschlichen Pantomimen ("Gehen", "Gehen gegen den Wind"); sie wirkten starr und hölzern.

Von den S t o f f g e b i e t e n kommen für die Puppenpantomime und eingeschobene pantomimische Szenen in Puppenspielen wiederum besonders diejenigen in Frage, in denen die reale Welt durchbrochen wird. Berühmt sind die pantomimischen Szenen und Einlagen, die die Brüder Greco mit ihren sizilianischen Großmarionetten vorführen. Die sizilianischen Puppen sind 3/4 - lebensgroß und werden nicht mit Fäden, sondern an Ketten bewegt. Neben volkstümlichen Ritterschauspielen bringen die Brüder Greco mit ihren Puppen phantasievolle pantomimische Szenen:

"Man ist erstaunt über die Menge der Figuren, die auf der Bühne erscheinen, und über ihre reizvolle künstlerische Überzeugungskraft, die sich in der Vollkommenheit ihrer Technik äußert. Es erscheinen Equilibristen, Tänzer, Gaukler, ein Pianist, die Masken eines Maskenballes, der ganze phantastische Reichtum des Lebens auf dem Meeresgrund, der Ausbruch eines Vulkans, Erdbeben, Brände und tropische Wälder mit ihren Tieren - kurz alles, was die Phantasie nur zu erträumen vermag." (Renata La Racine, "Zauber der sizilianischen Marionetten", "Berlin-Rom-Tokio", Jhrg. 3, H. 3, Berlin, August 1941, S. 34 f.).

Oft werden auch M ä r c h e n pantomimisch auf dem Puppentheater dargestellt. Sie können das gesprochene Wort schon deshalb entbehren, weil man ihre Inhalte voraussetzen kann. Außerdem sind sie für eine bildhaft verdeutlichende Darstellung besonders geeignet. Auch die Weihnachtsgeschichte läßt sich so darstellen. Die Fadenpuppe ist aber ausdrucksmäßig stark genug, Pantomimen nicht bekannten Inhalts überzeugend aufzuführen. Die einfachste Form wäre etwa eine frei erfundene Handlung mit den als Typen sofort erkennbaren Figuren der Comedia dell'Arte. In dieser Richtung hat Vittorio Podrecca in seinem "Teatro dei Piccoli" einige Versuche unternommen mit Stücken

wie "Cirillino", komische Phantasie in drei Bildern, und "Pierrot und der Mond". - Dann bieten sich natürlich auch gerade hier Möglichkeiten an, heitere Pantomimen mit vermenschlichten Tieren, Dingen und Gespenstern zu spielen, in denen die menschenunähnliche Marionette gleichwertig neben die menschenähnliche tritt - : Tierdressuren, geheimnisvolle Zaubereien, Luftfahrten auf raubvogelhaften Fabelwesen, all das sind szenische Möglichkeiten, die in einer Pantomime zusammengeschlossen werden können. - Eine Zwischenform von Tanz und Pantomime hat sich das Salzburger Marionettentheater geschaffen, das mit pantomimischen Mitteln versucht, das Leichte und Schwebende des Tänzerischen als Tanz darzustellen, ohne natürlich versuchen zu wollen, bestimmte Tanzformen sklavisch zu kopieren. Auf dem Programm des Salzburger Marionettentheaters stehen noch heute zwei kleine Spiele dieser Art, die vor allem als Zwischenspiele gedacht sind: "Der sterbende Schwan, eine Tanzstudie in memoriam Anna Pawlowa" mit der Musik von Saint-Saëns und eine Pantomime mit dem Titel "Eine kleine Nachtmusik", in der die Welt des Rokoko pantomimisch beschworen wird.

In den letzten fünfzig Jahren haben sich verschiedene Wege zur Puppenpantomime angebahnt: Die Pantomime zur begleitenden Erzählung (mit wenig Musik), die musikalische Pantomime und eine Z w i s c h e n - f o r m , in der Erzählung und Musik einander ablösen. Die Pantomime zur begleitenden Erzählung wurde in dieser Arbeit als Grenzfall des Sprechstückes im fünften Kapitel behandelt. Die musikalische Pantomime stellt an die Marionette in künstlerischer Hinsicht die höchsten Anforderungen an Eindeutigkeit, Verständlichkeit und klare Handlungsführung. Im allgemeinen wird man auf bekannte oder sehr leicht verständliche Stoffe zurückgreifen. Nur ein sehr souveräner Puppenspieler darf es wagen, eine großzügig erfundene Pantomime ohne Kommentar auf dem Puppentheater zu spielen. Es würde aber nur für die Dürftigkeit einer Leistung sprechen, wollte man auf dem Programmzettel eine langatmige Einführung in den Inhalt der Pantomime geben. Und es hat sich sogar auf dem Marionettentheater gezeigt, daß - bei nicht ganz sorgfältiger Durcharbeitung - nicht jede Einzelheit verständlich wird. Es ist allerdings möglich, dem Spiel der Puppe durch den Charakter der Musik Hilfestellung zu leisten. Man kann gelegentlich auch Melodien bekannter Lieder als dramaturgische Stütze anklingen lassen, deren Inhalt zum Bühnengeschehen eine Beziehung hat und dieses verständlich macht. -

Am meisten hat sich auf dem Puppentheater jene Zwischenform bewährt, in welcher Wort und Musik einander ablösen. Auf dem Spielplan mehrerer deutscher Marionettenbühnen findet sich Prokoffiews "Peter und der Wolf". In diesem kleinen musikalischen Spiel für Kinder gehen die Worte des Erzählers und die Musik so organisch ineinander über, daß ein kontinuierliches pantomimisches Spielen möglich wird. Der Erzähler steht an der Seite der Bühne und liest die Geschichte aus einem Buch vor. Jede Figur - Peter und die Tiere - hat ihr eigenes Klangmotiv, und je nachdem, wie die einzelnen Figuren zusammenspielen, verschmelzen diese Motive klanglich und rhythmisch ineinander. - Diese Stilform ähnelt der des traditionellen japanischen Puppenspiels, in welchem von mehreren schwarzgekleideten Puppenführern fast lebensgroße Gliederpuppen bewegt werden. An der Seite der Bühne aber sitzen auf einer Drehscheibe der Erzähler und ein Musiker, der die Erzählung und das stumme Spiel der Puppen begleitet. In dieser japanischen Darstellungsform wird am wenigsten das Verhältnis von Mensch und Puppe verleugnet, und obwohl Puppenspieler, Sprecher und Musiker dem Publikum sichtbar sind, wird die Illusion dennoch eine vollkommene - : Der Zuschauer weiß, daß er sich ganz in einer phantastisch gebildeten Scheinwelt befindet, und er läßt sich von ihr gefangen nehmen. - Würde man sich auch im europäischen Marionettentheater wenigstens dazu entschließen können, den Erzähler - wie in Jan Maliks "Bällchen-Schnellchen" - neben statt hinter die Bühne zu setzen, so würde dadurch der Mißklang zwischen menschlicher Stimme und puppenhaftem Ausdruck reduziert, weil das Puppenspiel selbständig neben dem außenstehenden Sprecher einhergehen würde.

Sehr nahe stehen der Puppenpantomime auch die Darbietungen der Solomarionetten. Spielerische Pantomimenszenen werden oft im Anschluß an heitere Marionettenaufführungen als "Puppenbrettl" geboten. In seinen "Komischen Nachspielen", die Harro S i e g e l für seine Marionetten ausgedacht hat, zeigt er etwa einen eitlen Pianisten mit all den närrischen Allüren, die auf dem Konzertpodium möglich sind - einfach dadurch, daß diese Marionette ein Konzert gibt; oder es wird eine Zirkusnummer mit einem tanzenden Bären vorgeführt. Felix Mirbt zeigte in Göttingen in seinen Zwischenspielen eine Pantomime, in der ein Betrunkener auftritt. Plötzlich macht sich seine Schnapsflasche selbständig und läuft davon. Der Betrunkene schwankt auf eine Laterne zu, aus der Arme und Beine herauswachsen, und beginnt mit ihr zu tanzen. Diese Szene zeigt die Welt, wie ein Betrunkener sie sieht.

So ergeben sich gerade in komischen Darbietungen mancherlei pantomimische Möglichkeiten.

In den Bestrebungen zur Pantomime hin sind sich alle verantwortungsbewußten Marionettenkünstler einig. So schreibt Harro Siegel:

"Es wäre auch an folgenden Weg zu denken: Daß man Marionettenpantomimen entwickelt, Bewegungsspiele, die weitgehend auf das Wort verzichten, bis in der höchsten Not der dichterische Funke überspringt. Mit echtem Idealismus, gepaart mit Erkenntnis, müssen wir unsere Kraft an diese Aufgabe setzen. Ich glaube nicht, daß es Sinn hat, sich in einer romantischen, schöpferischen Dumpfheit zu wiegen. Das Licht der Erkenntnis hat der Kunst noch nie geschadet. Wir wollen nicht rückwärts sehen, wir müssen vorwärts gehen."(H. Siegel, "Das Wesen des Puppenspiels", in "Der Puppenspieler", H. 9/10/11, 4. Jhrg., S. 141).

Vermutlich wird sich die Puppenpantomime zunächst aus der Zwischenform von Erzählung und stummem Spiel weiterentwickeln.

Achtes Kapitel.

MARIONETTENTHEATER UND FILM.

Berührungspunkte zwischen Puppe und Film.

In diesem letzten Kapitel soll kurz besprochen werden, wie weit sich marionettenhafte Ausdrucksformen filmisch verwerten lassen.

Zwischen Puppentheater im weiteren Sinne und Film gibt es verschiedene Berührungspunkte. Besonders sind Schattenspiel und Pantomime dem Film benachbart. Film und Schattenspiel haben gemeinsam, daß ein bewegtes zweidimensionales Bild auf dem Lichtschirm erscheint. Während aber die Schattenfiguren, die in äußerst mühsamer Kleinarbeit entstanden sind, nur als Silhouette sichtbar werden, liefert der Film eine Serie meist ganz realistischer Photographien. Es hat sich jedoch gezeigt, daß gerade verfilmte Schattenspiele (Lotte Reiniger: "Aladins Wunderlampe", "Prinz Achmed") sehr wirksam sein können, weil hier die Möglichkeit gegeben ist, durch die Größe des Bildschirmes die zarte Kunst der Schemenbilder einem weiteren Kreise von Zuschauern zugänglich zu machen. Außerdem bietet der Film, der gerade das Schattenspiel getreu wiederzugeben vermag, den Vorzug einer gründlicheren Vorbereitung. - Von der Pantomime laufen Fäden zum Stummfilm hinüber, der ja selbst nichts anderes als diese bot, wenn auch oft in dem Bereich des - der Pantomime widerstrebenden - Realistischen. - Ganz nah der echten Pantomime aber sind beispielsweise Disneys Zeichentrickfilme, deren Figuren sich vorwiegend zu einer Musik bewegen, die mehr die Grundstimmung als den Rhythmus der Szene liefert. Und auch dort, wo in diesen Trickfilmen gesprochen wird - meistens mit unnaturalistisch verfremdeten Stimmen - , dominiert die Szene über das Wort. Das ist ja überhaupt ein Wesensmerkmal des Filmes, dessen Wirkung - weitab vom photographierten Theater - vor allem im Optischen liegt.

Der Film ist in keiner Weise genötigt, sich an reale Gegebenheiten zu halten. Er hat im Gegenteil durch die Möglichkeit von Trickaufnahmen den weitesten Spielraum zur Darstellung des Phantastischen. Trotzdem sind mit dem Marionettentheater bisher nur wenige Versuche gemacht worden. Erst in jüngster Zeit wurde die Puppenbühne durch das Fernsehen, von dem noch gesprochen werden soll, so recht für den Film entdeckt. Bisher erschien das Puppenspiel, wie das große Theater - bei dem das gesprochene Wort dominiert - , unfilmisch. Denn die Geschlossenheit des Spielablaufes auf der Marionettenbühne widerstrebt

allem Experimentieren mit den Tricks und "Gags", die gerade im Film so beliebt sind. Schatten- und Zeichentrickfilme entstehen auf eine Weise, die diesen Bedürfnissen und Möglichkeiten des Films gerecht wird. Von Phase zu Phase wird jede Bewegung gezeichnet oder gestellt. Jedes Bild wird einzeln aufgenommen. Dabei wird es durch die Technik natürlich möglich, den unwahrscheinlichsten Zauber, faszinierende Spiele der Phantasie und abstrakte Träume zu entfalten. Außerdem können in dieser mühevollen Kleinarbeit auch rhythmisch harmonierende und bewegungsmäßig "richtige" Tanzformen geschaffen werden. Wo nun aber der Film auf die plastische Puppe zurückgreift, verwendet er selten die Marionette. Vielmehr benutzt man hier sehr raffiniert ausgeklügelte Gelenkpuppen, die von Bild zu Bild gestellt werden. Diese Puppen sind kleine feinmechanische Wunderwerke - : Sie besitzen ein "Skelett" aus Stahl mit unendlich vielen, feststellbaren Kugellagern in allen Körperteilen und Gelenken. Durch diese Kugellager wird fast jede menschliche Bewegung nachahmbar. Diese Figuren werden jeweils nach Bedarf kostümiert und mit einem passenden Kopf versehen. Sogar zu einer Mimik sind sie fähig. Dafür gibt es verschiedene Verfahren: Entweder hat die Puppe einen sehr primitiven eiförmigen Kopf, der von Bild zu Bild ausgewechselt werden kann, oder sie bekommt jeweils nur eine neue Maske. In Paris hat man neuerdings noch ein drittes Verfahren entwickelt, im Film Puppen zu zeigen, die eine mimische Ausdrucksfähigkeit besitzen:

"Der Kameramann Bob Zubovitch und seine Frau haben in zwei Jahren 320 Puppen hergestellt, die 25 bis 30 cm groß sind. Sie haben Köpfe aus Holz, die mit Wildleder überzogen sind. Das Leder gestattet eine außerordentliche Beweglichkeit der Gesichtszüge, die mit Hilfe von Pinsetten geregelt werden. Der Film zeigt das Märchen "Das Feuerzeug" von Andersen." ("Perlicko-Perlacko", H. 1, "Filmnachrichten").

Mit all diesen technischen Dingen hat das Marionettentheater nichts gemeinsam. Es ist heute eine Kunst, die nur wenige Freunde besitzt. Und daran ist nicht zuletzt der Film schuldig. Das volkstümliche Marionettentheater, dessen Ausdrucksmöglichkeiten allerdings selten stilrein verwertet wurden, mußte dem Film seine Beliebtheit abtreten. Es stand noch ganz in der Nähe des - ebenfalls durch den Film verdrängten - Bänkelsangs. Vor und um 1900 finden sich auf dem Jahrmarktsmarionettentheater noch Stücktitel wie:

"Das Jochkreuz oder: Der Protzenbauer vom Zehnerhof. Ländliches Volksstück mit natürlichem Wasser und Regen. - Die Räuber auf Maria Kulm. - Die Mutter-Gottes-Linde in Ascholding. - Die heilige Notburga. - Die Zauberhöhle am Drachenstein oder: Herr und Diener in einer Person.

Zauberposse in drei Akten. - Großes Haberfeldtreiben in Ascholding. Großes Oberbayerisches Spektakellustspiel in 6 Akten. - Mathias Klostermaier, vulgo genannt: Der Bayerische Hiesel. Oberbayerisches Schauspiel in 6 Akten. - Die Heimkehr eines Kapitäns ins Vaterhaus oder: Der Mord im Weinkeller. - Die Räuberschenke im Wiener Wald. - Die Teufelsmühle am Wiener Berg.

Mit den letzten Titeln sind wir in den Formel und Wortschatz des Films hineingeraten, nicht zufällig, wenn wir bedenken, daß der Film in den Anfängen und heute mehr als in einer Hinsicht Berührungen mit Volksdichtung und Volkstheater aufweist. Er ist Volkskunst, Massenkunst, allerdings mit dem tiefgreifenden Unterschied, daß er f ü r das Volk, aber nicht v o m Volk geschaffen wird." (R. Beitl, "Deutsches Volkstum der Gegenwart", Berlin 1933, S. 271).

Mit diesem Spielplan hat das heutige Marionettentheater nichts mehr zu tun, so wie es auch das künstlerische Marionettentheater noch nie unternommen hat, auf Kosten des Stils volkstümlich zu erscheinen. Die durch die Puppenhaftigkeit gesetzten Grenzen können natürlich mit den für den Film geschaffenen Spezialpuppen leicht verletzt werden. Nicht-Menschliches wird gewaltsam, fast wachsfigurenhaft, vermenschlicht, und das Künstlerische wird Opfer der Perfektion. Es gehört schon eine große Künstlerpersönlichkeit dazu, das Spiel der Filmpuppen trotz ihrer "Vielseitigkeit" im Bezirk des Puppengemäßen zu belassen. Auf diesem Gebiet sind heute die Märchenfilme der Gebrüder Diehl führend.

Aus dem Bedürfnis, künstlerisch hochwertige Puppenfilme zu schaffen, die dennoch den Rahmen des Puppenspiels nicht sprengten, griff man endlich auch auf die Marionette zurück. Überall, wo Marionetten im Film gezeigt werden, gehen die Bestrebungen dahin, den Charakter des "Puppentheaters" zu wahren. Während im Film die theatralische Szenerie sonst völlig verleugnet wird, um dem filmischen Geschehen den Anschein einer größeren Realität zu verleihen, bleibt sie im Marionettenfilm fast völlig bestehen. Lediglich den Bühnenrahmen läßt man oft wegen besserer Beleuchtungsmöglichkeiten fortfallen. Schon die Fäden, an denen die Puppen geführt werden, sind im Film nicht zu beseitigen, und das ganze Marionettentheater ist der Form der Reliefbühne so sehr verhaftet, daß eine filmische Gestaltung des Marionettenspiels unter Verschleierung der Bühnenart dem Gesamtausdruck des Puppenspiels nur schaden würde. Auch bei den Kasperlefilmen der "Hohensteiner Handpuppenspiele" kommt die Spielleiste aus dem gleichen Grunde mit auf den Streifen. - Im übrigen verträgt sich - wie schon angedeutet - der Filmstil gut mit dem des Marionettentheaters. Auch die Filmhandlung in ihrer lockeren Bilderfolge steht dem Aufbauprinzip des szenischen Spiels näher als dem eigentlichen Drama, - ebenso, wie das Marionettenstück.

Harro S i e g e l drehte einen kleinen Spielfilm mit Marionetten: "Die Geburt der Marionette". Zuerst erläutert ein Hans Wurst, was die Marionette sei, was sie wolle und könne. Dann demonstriert er an sich selbst, wie er entstanden sei, und zum Schluß folgt eine kleine Wildwest-Parodie. Über seine Erfahrungen mit dem Film schreibt Siegel:

"Wir sahen im Farbfilm das edelsteinerne Leuchten der Figuren und des Bildes, in dem sie agierten, wir sahen rhythmisch fließende Bewegungen und sprechende Gesten, sahen gleitendes Licht über sich neigenden, drehenden, wendenden Köpfen. Wir sahen (was mir in der Theorie immer als dorniges Problem vorgeschwebt hatte) auch die Fäden. Doch waren das keine störenden Lineamente; oft vergaß man sie völlig - und wenn man sie sah, so waren es reizvolle Strahlen, Nervenfäden im bewegten Bildorganismus, die aufschimmerten und sich verloren. Nichts Abträgliches also, sondern im Gegenteil etwas den Zustand der 'selbstbewußten Illusion' Förderndes." (Harro Siegel, "Marionetten im Film", "Westermanns Monatshefte", Jhrg. 1951/52, H. 9, S. 76). -

Hier zeigt sich, daß sich Marionettenspiel zwar nur als Theater verfilmen läßt, daß dies aber kein Nachteil ist, sondern sogar einen künstlerischen Gewinn bringen kann. Jedenfalls scheint das Marionettentheater durch den Film kaum an künstlerischer Ursprünglichkeit zu verlieren.

Auf verschiedenen Gebieten des Films hat sich die Marionette inzwischen neben den anderen Puppen bewährt. Einmal natürlich im Reklamefilm. Dann aber auch in Unterrichtsfilmen, die nicht eigentlich Marionettentheater vermitteln wollen, sondern eine Anweisung geben, wie man ein Puppentheater und die dazugehörigen Figuren baut. Dann gibt es völkerkundliche Filme über die verschiedenen Arten der Spielpuppen im ostasiatischen Kulturkreis. - In Amerika läßt eine interkonfessionelle Gruppe farbige Marionettenfilme über Stoffe aus der biblischen Geschichte drehen. Auch in dem großen englischen Farbfilm "Hoffmanns Erzählungen" spielen Marionetten mit. Hier findet sich eine Parallelform zu jener Literatur, die die Marionette als Gleichnis bewertet: Das Ballett wird von einer marionettenhaft einstudierten Tanzgruppe getanzt, und dann wird die ganze Gesellschaft - wie es eben nur im Film möglich ist - durch Marionetten ersetzt und auf dem Schnürboden des Puppentheaters aufgehängt.

Man sieht, daß es im Filmischen außerordentlich viele Möglichkeiten gibt, die alte Kunst des Marionettentheaters einzusetzen. Diese Möglichkeiten macht sich neuerdings auch das F e r n s e h e n nutzbar. Denn diese neue Sendeform, die - wenigstens in Deutschland -

noch überall vorsichtig tastet, um ihren Ausdrucksmöglichkeiten (Zweidimensionalität, sehr kleiner Bildrahmen) gerecht zu werden, ist gerade dem Puppentheater sehr dankbar. Schon der Bildschirm des Fernsehempfängers mutet an wie das Proszenium eines Puppentheaters. Es gibt bereits eine Reihe von Marionettenfilmen für das Fernsehen, besonders von den Spielen Harro Siegels und denen der "Augsburger Puppenkiste". Gerade mit dem Marionettentheater versucht das Fernsehen, in seinen Zuschauern schöpferische Kräfte lebendig zu machen. So zeigt der Braunschweiger Puppenspieler Erhard R e i s in der Jugendstunde des Fernsehens regelmäßig, wie man sich selbst Marionetten bauen und mit ihnen spielen kann. Darüber hinaus wird die Marionette durch das Fernsehen vielleicht wieder einmal als eigenständige und dem großen Theater gleichwertige Kunstgattung bekannter als bisher. - Aber der Liebhaber des Marionettentheaters wird wohl weiterhin den intimen Rahmen des Puppentheaters selbst bevorzugen.

LITERATURVERZEICHNIS.

H. Aicher: "Die Marionetten von Salzburg", Salzburg 1950

A. Altherr: "Marionetten", Zürich 1926

Beaumont: "Puppets and the Puppet stage", London 1938

R. Beitl: "Deutsches Volkstum der Gegenwart", Berlin 1933

R. Berliner: "Denkmäler der Krippenkunst", Augsburg 1926 - 1930

F. Böhme: "Tanzkunst", Dessau 1926

M. v. Boehn: "Puppen und Puppenspiele", Bd. II, München 1929

A. G. Bragaglia: "Pulcinella", Rom 1953

B. Brecht: "Kleines Organon für das Theater", in "Sinn und Form, Sonderheft Bertolt Brecht", Berlin 1949

J. Bussel: "The Puppet Theatre", London 1948

L. Buschmeyer: "Die aesthetischen Wirkungen des Puppenspiels", Diss. phil., Jena 1931

G. Craig: "De l'Art du Théatre", Paris 1942

E. Devrient: "Geschichte der deutschen Schauspielkunst", Bd. I, Neuausgabe Berlin 1905

F. Eichler: "Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels", "Die Schaubühne", Bd. 17, München 1936

W. Flemming: "Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge", "Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte", Bd. 32, Berlin 1923

P. Gauchat: "Marionetten", Zürich 1949

A. C. Gervais: "Marionnettes et Marionnettistes de France", Paris 1947

L. Glanz: "Das Puppenspiel und sein Publikum", Berlin 1941

N. Hartmann: "Aesthetik", Berlin 1953

H. Hildebrandt: "Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts", Potsdam 1924

G. Jacob: "Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland", Hannover 1925

F. G. Jünger: "Über das Komische", Frankfurt 1946

H. v. Kleist: "Über das Marionettentheater", Insel-Verlag, 1944

M. Kommerell: "Dichterische Welterfahrung", Frankfurt a. M., 1952

A. Kutscher: "Grundriß der Theaterwissenschaft", 2. Auflage, München 1949
"Stilkunde der deutschen Dichtung", Bremen-Horn 1952
"Die Comédia dell'arte und Deutschland", Emsdetten 1955, "Die Schaubühne", Bd. 43

P. Leibrecht: "Zeugnisse und Nachweise zur Geschichte des Puppenspiels in Deutschland", Diss. phil., Freiburg 1919

G. E. Lessing: "Laokoon", "Lessings Werke" hergg. v. G. Witkowski, Leipzig und Wien, o. J., Bd. 4

C. Magnin: "Histoire des Marionnettes en Europe", Paris 1852
E. Maindron: "Marionnettes et Guignols", Paris 1900
J. Malik: "Puppetry in Czechoslovakia", Prag 1948
P. McPharlin: "The Puppet Theatre in America", New York 1948
H. Merck: "Die Kunst der Marionette", Hamburg 1948
G. Müller: "Dramaturgie des Theaters und des Films", Würzburg 1942
C. Niessen: "Das rheinische Puppenspiel", Bonn 1928
PERLICKO-PERLACKO, Fachblätter für Puppenspiel, Herausgeber: H. R. Purschke, H. 1, Wörishofen 1949
J. Malik: "Bällchen-Schnellchen"
S. Obraszow: "Die Puppe als Schauspieler"
H. R. Purschke: "Kleiner Kommentar zu einem großen Spiel"
Anonym: "Das Lanchester Marionette Theatre"
Puppenspielnachrichten

R. Petsch: "Wesen und Formen des Dramas", Halle 1945
V. Podrecca: "Teatro dei Piccoli", Programmheft, o. J.
G. Polti: "Les 36 Situations dramatiques", Paris 1895
DER PUPPENSPIELER, 4. Jhrg. H. 9/10/11
W. Kipsch: "Vom Wesen der Puppenspielarten"
J. Klersch: "Zur Dramaturgie des Puppenspiels"
H. Siegel: "Das Wesen des Puppenspiels"
4. Jhrg. H. 12
I. Puhonny: "Über die Physiognomie der Marionette"
Jhrg. 1930, H. 4
H. Siegel: "Fahrtbericht"

J. E. Rabe: "Kasper Putschenelle", Hamburg 1924
Renata La Racine: "Zauber der sizilianischen Marionetten" in "Berlin-Rom-Tokio", Jhrg. 3, H. 3, Berlin 1941
E. Rapp: "Die Marionette in der deutschen Dichtung vom 'Sturm und Drang' bis zur 'Romantik'", Diss. phil., München 1917
H. S. Rehm: "Das Buch der Marionetten", Berlin 1905
O. Schlemmer: "Die Bühne im Bauhaus", Bauhausbücher Bd. 4, Dessau 1924
H. Siegel: "Marionetten im Film" in "Westermanns Monatshefte", 92. Jhrg. 1951/52, H. 9
"Europäisches Puppenspiel", " ", 98. Jhrg. 1957, H. 7
G. Speaight: "The History of the English Puppet Theatre", London 1955
E. Staiger: "Grundbegriffe der Poetik", Zürich 1951

H. Tintelnot: "Barocktheater und barocke Kunst", Berlin 1939

E. Vierlinger: "Münchner Puppentheater", Diss. phil. München 1935

B. v. Wiese: "Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel", Bd. 1, Hamburg 1948

W. Worringer: "Abstraktion und Einfühlung", München 1921

LEBENSLAUF

Am 14. Januar 1930 wurde ich als Sohn des Verlagsdirektors Ernst S a n d i g und seiner Ehefrau Martha Helene geb. Berger in Braunschweig geboren. Dort besuchte ich auch die Volksschule und ab Ostern 1940 das humanistische Wilhelm-Gymnasium.

Nach bestandener Reifeprüfung, Ostern 1949, studierte ich zwei Semester Germanistik, Philosophie und Psychologie an der Philosophischen Fakultät der Technischen Hochschule in Braunschweig. Dort hörte ich literaturgeschichtliche Vorlesungen bei Herrn Prof. Hoppe, Philosophie bei Prof. Gronau und Dr. Kaulbach und Psychologie bei Prof. Herwig.

Vom Sommersemester 1950 bis zum Sommersemester 1954 studierte ich an der Göttinger Universität Theaterwissenschaft in Verbindung mit neuerer deutscher Literaturgeschichte, Philosophie und Psychologie. Die letzten drei Semester war ich beurlaubt. Theaterwissenschaft hörte ich in Göttingen bei Herrn Prof. Niedecken-Gebhard und Heinz Hilpert. Ich besuchte die literaturwissenschaftlichen Vorlesungen und Übungen der Professoren Kayser, Emrich, Neumann, Schreinert und Ziegler. In Psychologie hörte ich Vorlesungen bei den Professoren Wilde und Hische. In Philosophie nahm ich an den Vorlesungen und Übungen der Professoren Klein und Stavenhagen teil.

Im Sommersemester 1953 reichte ich meine unter der Leitung von Herrn Prof. Niedecken-Gebhard entstandene Dissertation "Die Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette und ihre dramaturgischen Konsequenzen" in Göttingen ein. Als Herr Prof. Niedecken-Gebhard dann im Wintersemester 1953/54 erkrankte und im März 1954 verstarb, nahm ich meine Dissertation zurück, um sie wieder einzureichen, wenn sich der Nachfolger meines Lehrers, Herr Dr. Catholy, habilitiert hätte. Da Herr Dr. Catholy im Frühjahr 1956 seine Göttinger Pläne aufgab, konnte ich in Göttingen mein Studium nicht mehr abschliessen (darüber siehe die Bescheinigung des Dekanats der Philosophischen Fakultät in Göttingen).

Zur Überbrückung hatte ich im Jahre 1954 als redaktioneller Mitarbeiter bei "Westermanns Monatsheften" gearbeitet, anschliessend in der Hörspielabteilung des Süddeutschen Rundfunks/Stuttgart, und da ich am Braunschweiger Staatstheater neben meinem Braunschweiger Studium eine Regieausbildung absolviert hatte, konnte ich in der folgenden Zeit als Gastregisseur an verschiedenen Theatern arbeiten.

Seit dem Sommersemester 1956 studierte ich an der Münchner Universität Theaterwissenschaft in Verbindung mit neuerer Literaturgeschichte, Philosophie und Psychologie. Ich besuchte die Vorlesungen der Professoren Kutscher, Kunisch, Borcherdt, Hederer, Dempf, Wenzl und Lersch. Herr Prof. Kutscher hatte die Leitung meiner Dissertation übernommen, die ich nun in überarbeiteter Form wieder vorgelegt habe.